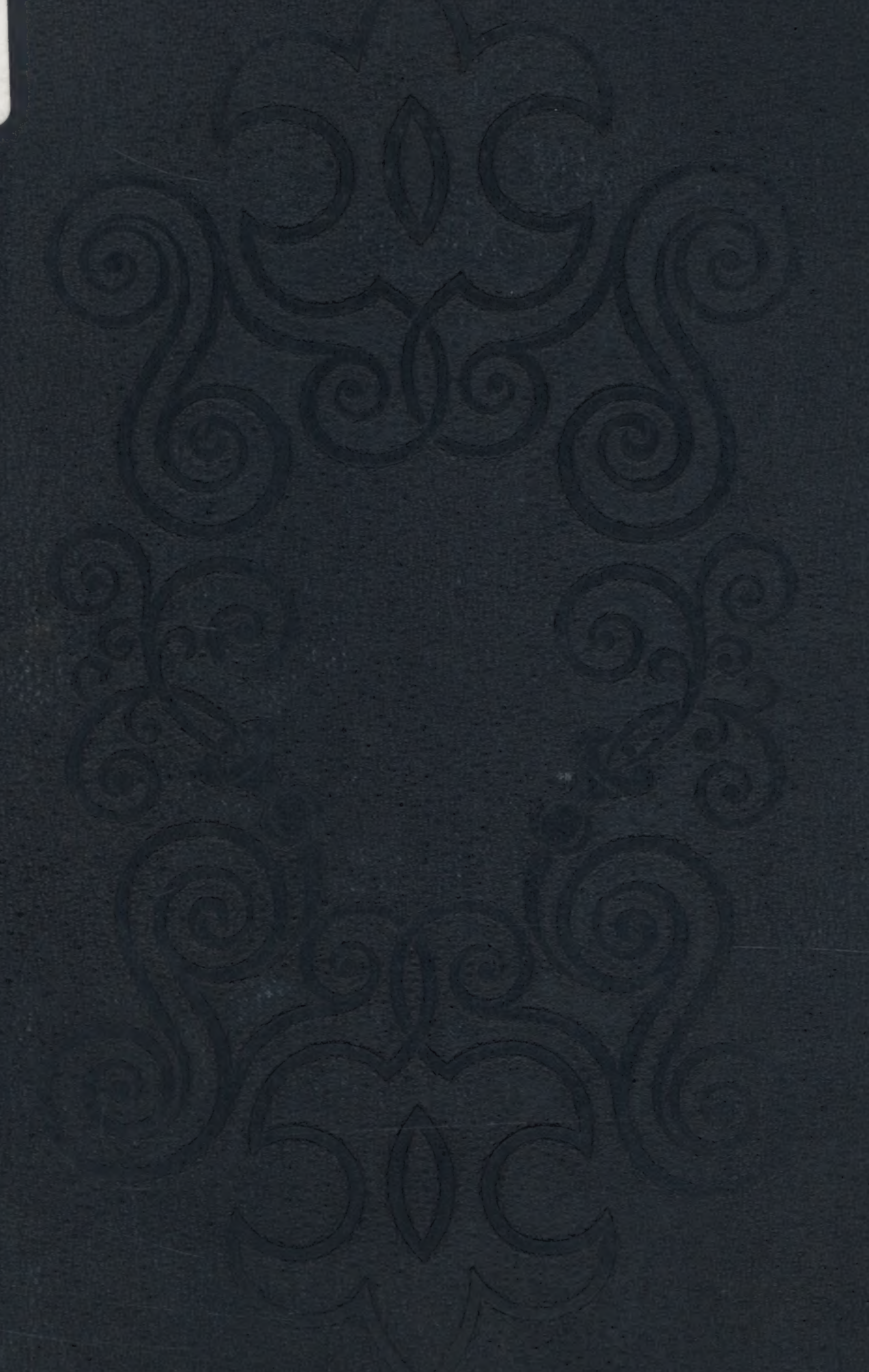
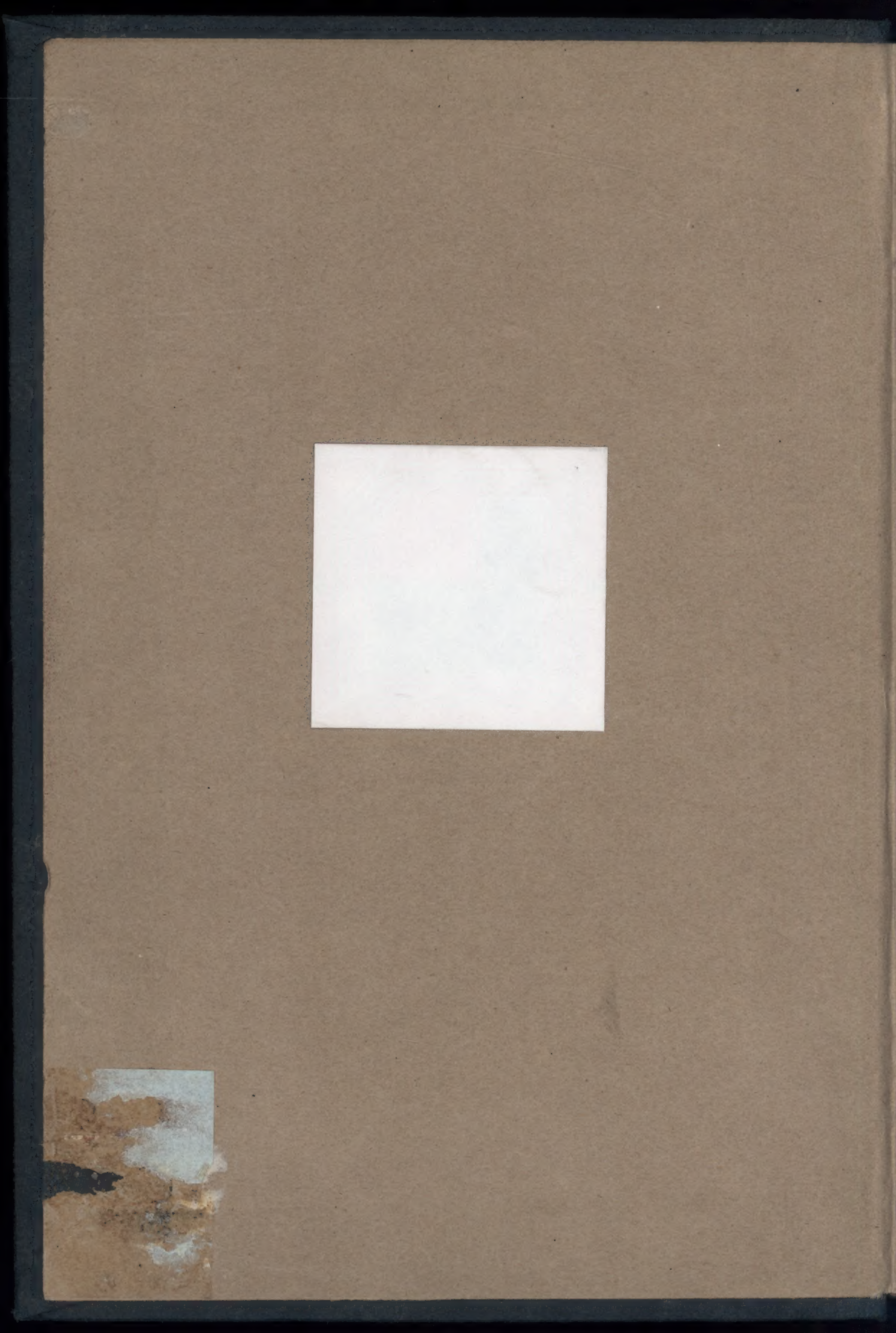
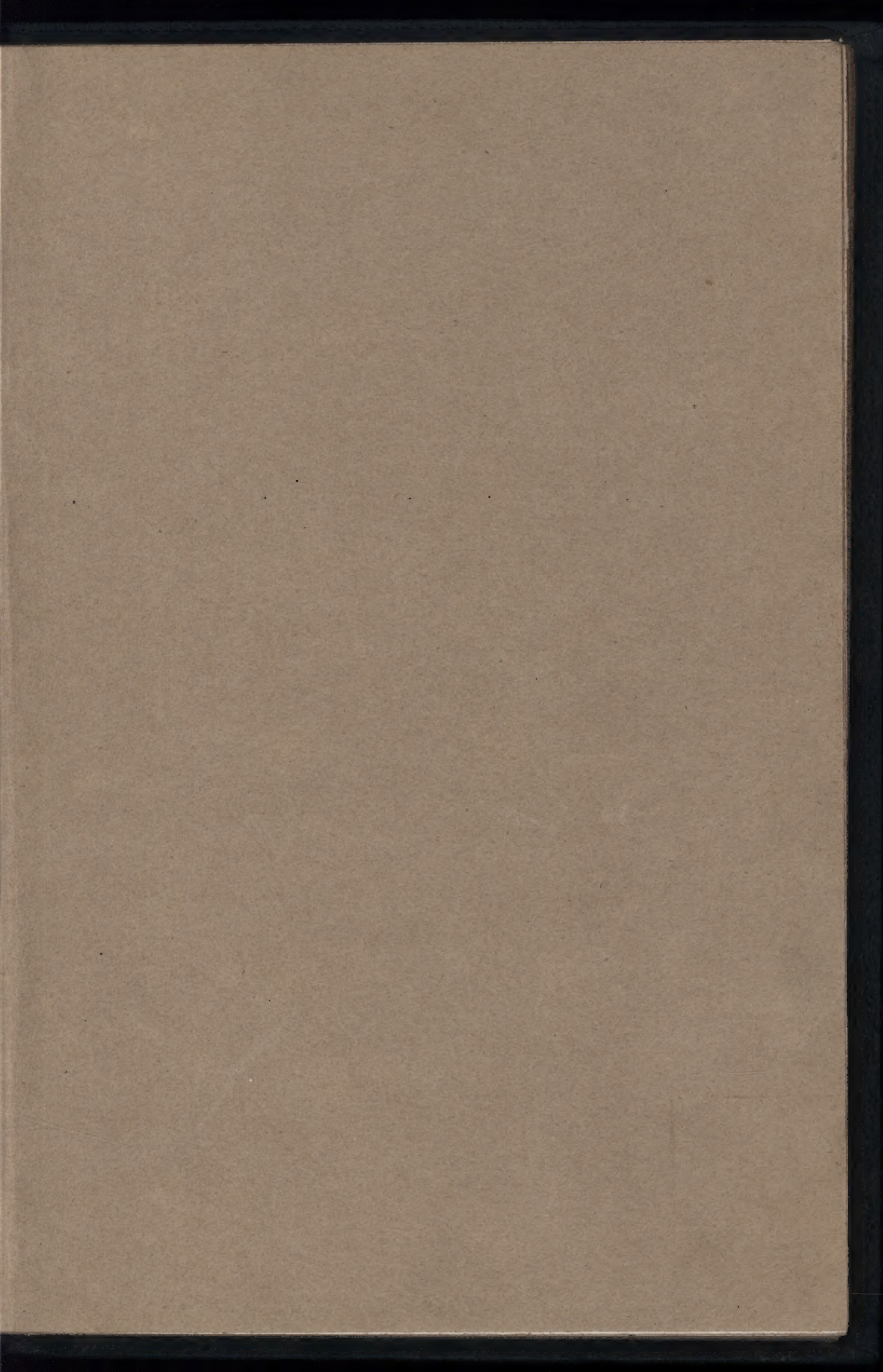
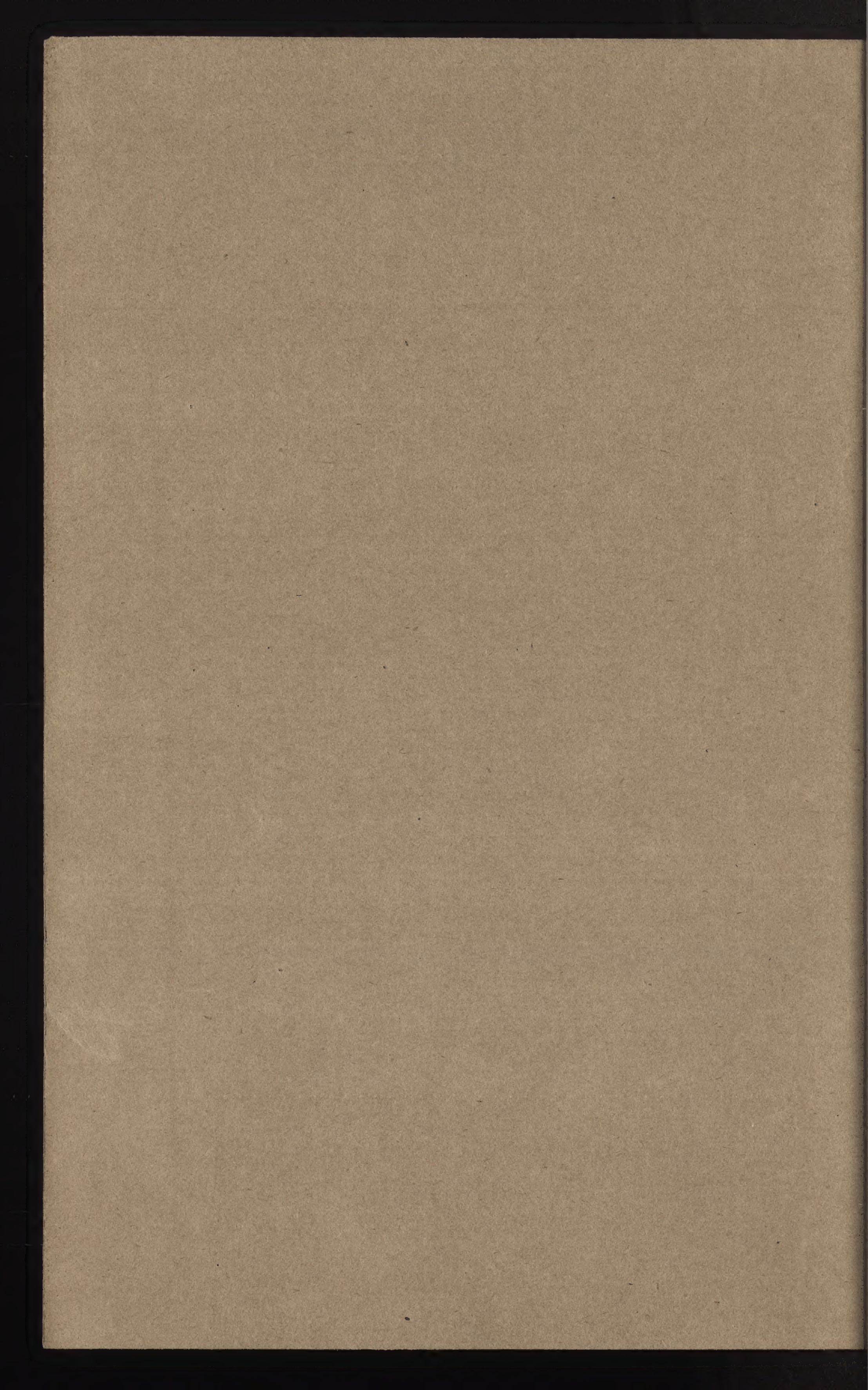








JAHRBÜCHER

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. A. VON ZAHN.

SECHSTER JAHRGANG.



LEIPZIG,

VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1873.

INHALT.

Bibliographie und Auszüge.

Das Reiterstandbild des ostgothischen Königs Theoderich in Ravenna und Aachen.

Von

Wilhelm Schmidt.

Die Reiterstatue des Theoderich in Aachen und Ravenna ist in neuerer Zeit mehrfach zum Gegenstand eingehender Untersuchungen gemacht worden. Zuerst von dem verstorbenen Professor *C. P. Bock* in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland, 1844. V, S. 1 ff., dann von *Herman Grimm* in einem besondern Schriftchen: „Das Reiterstandbild des Theodorich in Aachen und das Gedicht des Walafried Strabus darauf, Berlin 1869", worauf Bock in den erwähnten Jahrbüchern, 1871. S. 1 ff., antwortete. Zuletzt schrieb *Georg Dehio* in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, 1872. V. Jahrg., 2. Heft. S. 176 ff., einen kürzern und scharfen Aufsatz gegen die Vorigen, wobei aber zu bemerken ist, dass ihm Bock's Erwiderung auf Grimm unbekannt geblieben war.

Die Frage ist eine sehr verwickelte, woran der Zustand der Quellen und die Zerstörung der Statue die Schuld tragen. Zu verwundern ist es daher nicht, wenn alle drei Verfasser von einander abweichen; besonders waltet zwischen Bock und Grimm ein prinzipieller Unterschied ob. Die Beiden haben übrigens Punkte berührt, auf die einzugehen ich mich nicht veranlasst fühle. Meine Absicht ist hier einfach, die geschichtlichen Thatsachen betreffs des Standbildes zu prüfen und festzustellen, weshalb ich diejenigen, welche ausführlichere Erörterungen über verschiedene Punkte, insbesondere über Walafrid's Gedicht, zu lesen wünschen, auf Bock*) und Grimm verweisen muss.

*) Bock namentlich hat mit grosser Gelehrsamkeit und Belesenheit die verschiedenen Stellen der heiligen Schrift, des Boethius, Prudentius u. s. w. angeführt, auf welche Walafrid's Worte zurückgehen. Der Dichter ist voll von dergleichen Anspielungen.

Es handelt sich hier um die Frage, ob das ehedem in Ravenna befindliche Reiterbild des Theoderich in Wahrheit von Karl dem Grossen vor seinem Palaste zu Aachen aufgestellt worden sei. Bock nimmt es an, Grimm und Dehio leugnen es. Die unzweideutigste Quelle für die erstere Annahme findet sich im Pontificale der Ravennatischen Kirche, welches der Presbyter Agnellus verfasst hat. Hier heisst es im Leben des Erzbischofs Petrus Senior (Muratori, Scriptores rerum Italicarum II, S. 123): Anno quinto Justini imperatoris pestilentia boum et interitus ubique fuit; post vero depredata a Langobardis Tuscia, obsederunt Ticinum, quae civitas Papia dicitur, ubi Theodoricus Palatium struxit, et ejus imaginem sedentem super equum in Tribunalis Cameris Tessellis ornatis bene conspexi. Hic autem similis fuit in isto Palatio, quod ipse aedificavit in Tribunale Triclinii, quod vocatur ad mare super portam, et in fronte Regiae, quae dicitur ad Calchi istius civitatis, ubi prima porta Palatii fuit in loco, qui vocatur Sicrestum, ubi Ecclesia Salvatoris esse videtur. In pinnaculo ipsius loci fuit Theodorici effigies mire tessellis ornata, dextera manu lanceam tenentis, sinistra clypeum, lorica indutus. Circa clypeum Roma tessellis ornata adstabat cum hasta et galea, unde vero telum tenens fuit Ravenna tessellis figurata pedem dexterum super mare, sinistrum super terram ad Regem properans. Misera undique invidiam passa. Cives inter se maximo zelo........... (hier ist eine Lücke) in aspectu ipsorum Pyramis tetragonis lapidibus et bisalis in altitudinem quasi cubitorum sex. Desuper autem equus ex aere fulvo perfusus, ascensor ejus Theodoricus Rex scutum sinistro gerebat humero, dextero vero brachio erecto lanceam tenens. Ex naribus vero equi patulis et ore volucres exibant, in alvoque ejus nidos aedificabant. Quis enim talem videre potuit, qualis ille? Qui non credit, sumat Franciae iter, et eum aspiciet. Alii ajunt, quod supradictus equus pro amore Zenonis imperatoris factus fuisset; qui Zeno natione Isauricus, et pro nimia alacritate pedum eum Leo Imperator generum sumpsit, et maximum apud Imperatorem honorem accepit. Hic vero patellas geniculorum non habuit, et sic currebat fortiter, ut arrepto cursu quadrigas pedibus jungeret. Post mortem vero filii sui, qui avo Leoni successerat in Regno, ille Zeno imperator factus est. Sexdecim annos gentibus imperavit. Pro isto equus ille praestantissimus ex aere factus auro ornatus est; sed Theodoricus suo nomine decoravit; et nunc pene anni XXXVIII, cum Karolus Rex Francorum omnia subjugasset Regna et Romanorum percepisset a Leone III. Papa Imperium, postquam ad corpus Beati Petri sacramentum praebuit, revertens in Franciam, Ravennam ingressus, videns pulcherrimam imaginem, quam nusquam similem,

ut ipse testatus est, vidit, in Franciam deportare fecit atque in suo eam firmavit Palatio, qui Aquisgranis vocatur.

Der Leser sieht, dass Agnellus die fragliche Stelle über die Theoderichsbilder ganz ohne Zusammenhang mit dem Vorausgehenden angebracht hat; die Erwähnung Pavia's genügte ihm, um von dem daselbst befindlichen Bilde des Königs zu sprechen und sodann die in Ravenna anzureihen. Was nun das von Agnellus genannte Bild in Pavia betrifft, so stimme ich mit Bock und Grimm überein, dass Agnellus dabei ein Mosaik im Sinne hatte. 1. Weil er ausdrücklich hervorhebt: in Cameris Tessellis ornatis. Allerdings würde nur der Accusativ ornatam jede Zweideutigkeit aufheben; allein man sieht nicht, warum Agnellus die Mosaikverzierung der Lokalitäten ausdrücklich erwähnen sollte, wenn das betreffende Werk nicht auch musivisch war; 2. weil er sodann auf „ähnliche“ Mosaiken zu Ravenna übergeht, und 3. weil die früher in Pavia befindliche Reiterstatue des Regisol, auf die man jene Worte bezogen hatte, nicht in einer Gebäulichkeit, sondern bereits nach Angabe alter Chroniken vor der Kathedrale S. Pietro in Coelo aureo auf öffentlichem Platze angebracht war. Allerdings überschreitet die älteste Nachricht darüber das Jahr 1320 nicht. Allein es ist kein Grund abzusehen, warum man ein solches Bildwerk aus seiner ursprünglichen Lage entfernt und auf eine Säule gestellt haben sollte. Auch beweist die Abbildung, die ich weiter hinten geben werde, dass die Statue schon ursprünglich auf einer Säule stand, indem der Aufsatz des Kapitäles mit den Buchstaben S. P. Q. R. (d. h. Senatus Populus Que Romanus) versehen ist, die auf die Entstehung der Säule noch zu römischer Zeit hinweisen. Von einer Veränderung des Aufstellungsortes meldet zudem keine alte Nachricht. Die Errichtung von Reiterbildern auf öffentlichen Plätzen zur Zeit des römischen Reiches ist ja auch so bekannt, dass ich weiter kein Wort darüber zu verlieren brauche. Die oben erwähnten Camerae Tribunalis mit Gerichtslokalitäten zu übersetzen, scheint gerechtfertigt durch die folgenden Stellen einer Urkunde aus dem Jahre 908 (bei Muratori, Antiquit. Ital. medii aevi 1739 II. 933): Dum in Dei nomine, Civitate Papia, in sacro Palatio, hubi Domnus Berengarius preerat, in laubiam majorem, ubi sub Teuderico dicitur, in judicio resederet Johannes venerabilis Episcopus sancte Ticinensis ecclesie etc. Die laubia major, die „sub Teuderico“ genannt wurde, ist ohne Zweifel dieselbe Oertlichkeit, von welcher uns Agnellus berichtet. Laubia, abgeleitet vom deutschen Laube, „Gerichtslaube,“ bedeutet im mittelalterlichen Latein soviel als Säulengang, Bogenhalle, Porticus (vgl. Ducange, Glossarium mediae et infimae Latinitatis, digessit Hendschel, 1846). Es stimmen also das Tri-

bunale zu der Laubia, in der Gericht gehalten wurde, und das sub Teuderico zu dem von Agnellus genannten Mosaikbild des Ostgothen. Irrthümlicher Weise glaubte G. Robolini, Notizie appartenenti alla Storia della sua Patria (Pavia). Vol. II. 1826. S. 52, dass durch die Worte der Urkunde jenes Standbild des Regisol gemeint sei. Robolini drückt sich folgender Maassen aus: La detta denominazione Sub Theuderico secondo il Pessani (Palazzi Reali di Pavia) pag. 23—24 deve aver avuto origine da una statua equestre esistente superiormente alla detta Laubia ossia Porticato terreno, Statua che rappresentasse Teodorico Re de' Goti, ma che in mio senso forse era quella, che venne poi conosciuta sotto il nome di Regisole. Wie ich aber vorhin auseinandergesetzt habe, kann unter dem Bilde des Theoderich im „Tribunale" oder der „Laubia major" nicht das Regisol verstanden worden. Dass in dem Mosaik wirklich Theoderich der Ostgothe dargestellt gewesen sei, wie Agnellus angiebt, haben wir keinen triftigen Grund zu bezweifeln. Denn unser Verfasser stand den gothischen Zeiten noch verhältnissmässig nahe, so dass man die Richtigkeit der Ueberlieferung, worauf seine Angabe beruht haben wird, als ganz wahrscheinlich anerkennen muss. Theoderich hatte auch wirklich den Palast in Pavia gebaut. Da liegt es natürlich nur um so näher, dass er oder seine Tochter Amalaswentha*) denselben auch mit seiner Abbildung hatten schmücken lassen. Möglich sogar, dass eine Inschrift an dem Bilde den Dargestellten angab.

Also um die Sache in Kurzem noch einmal darzulegen: Im Palaste zu Pavia befand sich nach Agnellus ein Mosaik, den Theoderich zu Pferde vorstellend; ferner erblickte man auf dem Platze vor dem Domes derselben Stadt ein Reiterstandbild von vergoldeter Bronze, das man Regisol nannte. Von Letzterem spricht der Ravennate nichts; und es ist ein Irrthum, es mit dem Mosaikbild für Eins zu erklären. Später werde ich ausführlich auf das Regisol zurückkommen, da es in dem Aachener Streitpunkt eine wichtige Rolle spielt. Den ersten Theil von Agnellus' Worten glaubte ich darum auch eingehender besprechen zu müssen, um überhaupt den Namen des Theoderich von dem Regisol zu trennen. Ob dieses letztere den Gothen vorstellte, ist freilich nicht schlechterdings unmöglich; mit dem von Agnellus genannten Bilde jedoch hat es nichts zu thun. Die zweite Frage, wie dessen Worte über die Mosaiken zu Ravenna zu verstehen seien, fällt nicht in das Gebiet meiner Untersuchung.

---

*) Amalaswentha liess den Ravennatischen Palast ihres Vaters mit Mosaiken verzieren, wozu die von Agnellus angeführten vielleicht gehört haben. Siehe Cassiodor, Fragm. VII. p. 26.

Für diese hat sie keine Bedeutung. Wen es interessirt, der mag in Bock, Zirardini u. A., welche sich darüber verbreitet haben, das Nöthige nachlesen.

Gehen wir also zur dritten Angabe des Agnellus über, und zwar sofort zu unserer Hauptfrage, ob nämlich das Ravennatische Werk in der That nach Aachen entführt wurde, wie unser Schriftsteller behauptet. Vor Allem müssen wir über Alter, Herkunft und Lebenszeit des Mannes klar werden. Wie aus verschiedenen Stellen seines Buches hervorgeht, verfasste er es Ende der 30er und Anfangs der 40er Jahre. Unsere Stelle selbst schrieb er um 838—839; er theilte nämlich mit, es seien jetzt beinahe 38 Jahre verflossen, seit Karl der Grosse von seiner Kaiserkrönung in Rom zurückkehrte. Dieser aber kam im Mai, spätestens Anfangs Juni 801 nach Ravenna. Nun bemerkt man in dem Leben des Aurelianus (S. 84) die Angabe: Hodie sex gero lustra, duobus insuper annis et bis quinos menses, macht also 32 Jahre 10 Monate. Nehmen wir nun auch an, diese Stelle sei bereits vor 836 geschrieben, so ergibt sich doch immer mit Gewissheit, dass Agnellus die im Frühjahre 801 entführte Statue nicht mehr gesehen haben kann. Er war zu jener Zeit aller Wahrscheinlichkeit zufolge noch nicht auf der Welt oder im äussersten Falle so jung, dass man ihn nicht mit Bock aus Autopsie, oder mit Grimm auch nur aus dunkler Erinnerung schreiben lassen darf. In Ravenna wenigstens, das können wir mit Bestimmtheit sagen, hat er das Bildwerk nicht gesehen. Der Herausgeber des Walafrid'schen Gedichtes lässt es ihn dagegen zu Aachen erblicken. Hiervon jedoch sagt Agnellus nichts; es ist mir auch gar nicht wahrscheinlich; denn zu jener Zeit war eine Wanderung von Ravenna nach Aachen ein so bedeutendes Unternehmen, dass der Verfasser es gewiss nicht verschwiegen haben würde, und besonders, wo er doch ausdrücklich mittheilt, dass er das Mosaik in Pavia selbst gesehen. Er legte also auf die Autopsie Gewicht. Erinnern wir uns, dass seine Worte über die Statue einfach lauteten: Wer meinem Berichte nicht glaubt, möge in's Frankenland reisen und sich das Werk dort betrachten. Ist Agnellus demnach kein Augenzeuge, so ist trotzdem um so weniger ein Grund vorhanden, an der Richtigkeit seiner Mittheilung zu zweifeln, als er ein geborner Ravennate war, und demnach ganz an der Quelle sass. Zu seiner Zeit lebten selbstverständlich noch Viele in seiner Vaterstadt, welche das so gepriesene Denkmal gesehen hatten, diese Merkwürdigkeit, die nicht so leicht dem Gedächtnisse der Leute entschwinden konnte. Wer bei der Wegführung 20 Jahre alt war, zählte im Jahre 838 blos 58, und nun zudem die 60er und 70er, welche das Werk noch länger gekannt hatten! Mit seiner Beschreibung und der Entführungsgeschichte nach Aachen verdient also der Ravennate voll-

kommenen Glauben. Und wie bestimmt spricht er nicht in beiderlei Beziehungen! Er fordert selbst die Ungläubigen auf, sich in Francien von der Wahrheit zu überzeugen. Ort, Zeit, Beschreibung sind auf's Präziseste angegeben und überhaupt keiner Missdeutung fähig. Die Berufung auf eine Verderbniss der Stelle kann hier um so weniger statthaben, als sie trotz des elenden Lateins klar ist, und Agnellus die neue Aufstellung doppelt erwähnt, einmal allgemein in Francien, das andere Mal mit der Ortsangabe in Aachen. Bei dem Uebereinstimmen dieser beiden getrennten Stellen kann weder bei Franciam noch bei Aquisgranis an eine falsche Lesart gedacht werden, die sonst so gern, im Falle die Worte eines Autors den Voraussetzungen des Erklärers in die Quere kommen, herbeigezogen zu werden pflegt. Das Zeugniss eines Zeitgenossen, eines gebildeten und unterrichteten Mannes, eines Kindes von Ravenna, eines Geschichtforschers seiner Stadt, wo man es am besten wissen konnte, sollte es nicht unsern vollen Glauben verdienen, auch wenn es durch keine andere Quelle bekräftigt würde? Aber wir sind in dem letztern glücklichen Falle. Das Zeugniss des Italieners wird noch unterstützt durch das eines Franken, das zu Ravenna entstandene durch eines zu Aachen, also der Orte, wo das Standbild seinen Ausgang genommen und sein Endziel erreicht hatte.

Die fränkische Quelle ist das genannte Gedicht des Walafrid Strabo, Versus in Aquisgrani Palatio editi Anno Hludovvici Imperatoris XVI de Imagine Tetrici. Es ist in zwei Handschriften vorhanden, eine im Vatikan, die andere in St. Gallen, welche letztere den verschiedenen Drucken zu Grunde gelegt ist. Die korrekteste, auf neuer Vergleichung der St. Gallener Handschrift beruhende Ausgabe ist die von Prof. *E. Dümmler* in M. Haupt's Zeitschrift für deutsches Alterthum, 1865, XII. S. 416, wonach Grimm in seinem erwähnten Schriftchen es wieder hat abdrucken lassen. Walafrid noch ein Jüngling, wie man annimmt, von gegen 20 Jahren, schrieb das Gedicht zu Aachen im Frühling 829, also blos 9 bis 10 Jahre vor Agnellus. Die Zeit bestimmt sich danach, dass Ludwig der Fromme am 11. September 813 auf der Reichsversammlung zu Aachen aus der Hand seines Vaters Karl's des Grossen die Kaiserkrone empfangen hatte. Die 16 Jahre des oben angeführten Titels zugezählt, macht 829 oder 830, je nachdem wir annehmen, dass Walafrid einfach die Zahl der Jahre oder genau die verflossene Zeit gerechnet. Dass indessen 829 anzunehmen ist, folgt aus dem Inhalte des Gedichtes; denn Ludwig ist darin als zu Aachen verweilend angegeben, während er 830 bereits Anfangs März die Stadt verlassen hatte, um zu dem projektirten Feldzuge gegen die Bretonen abzugehen. Und dass es zur Zeit der Abfassung des Ge-

dichtes bereits tief im Frühling war, ersieht man aus den Eingangsworten desselben. Im Jahre 829 hielt sich der Kaiser bis zum 1. Juli in Aachen auf. Es läge nahe, gleich Bock und Grimm die damaligen staatlichen Verhältnisse selbst einer Betrachtung zu unterwerfen; ich verzichte jedoch hier darauf, und zwar aus zweierlei Gründen. Erstens weil es für den Zweck meiner Untersuchung von keinem Gewichte ist, und sodann, weil es die Studien eines Spezialhistorikers voraussetzen würde, deren ich mir nicht bewusst bin. Für meinen Zweck genügt es, wie gesagt, vollkommen, wenn wir uns nur über die genaue Datirung des Gedichtes ins Reine gesetzt. Wir haben also hier das Zeugniss eines andern Zeitgenossen vor uns, der blos 9—10 Jahre vor Agnellus schrieb. Festhalten müssen wir dabei nur, dass die Absichten der Beiden ganz verschieden waren: Agnellus, ein Bewunderer des Werkes, will dem Leser eine Beschreibung davon geben; Walafrid dagegen setzt es als bekannt voraus und erwähnt nur soviel davon, als es ihm für seine Zwecke, sich dem kaiserlichen Hofe zu empfehlen*), und ihn nebenbei zur Wegschaffung des Teufelswerkes zu bestimmen, förderlich schien. Der Erstere spricht unumwunden in einfacher Prosa, der Letztere in unklaren, schwülstigen, ungeschickt behandelten Versen. In Walafrid's Gedankengang sich hineinzufinden, ist eine schwierige, zum Theil unlösbare Aufgabe. Er wollte, wie gesagt, keine Beschreibung des Werkes geben. Eben darum kann man auch öfters nicht recht wissen, ob er mit den betreffenden Stellen auch wirklich die Statue gemeint habe. Ihm konnte es auch auf eine Ungenauigkeit nicht ankommen, wenn sie ihm nur zu seinen „moralischen“ Betrachtungen passte. Bei den gänzlich verschiedenen Zwecken der beiden Schriftsteller hält es natürlich manchmal schwer, ihre Angaben im Einzelnen zusammen zu reimen; doch herrscht in Bezug auf die Hauptsache eine bemerkenswerthe Uebereinstimmung. Die Zeit Ludwig's des Frommen, Aachen, der kaiserliche Palast, der Name des Theoderich, das Reiterbild und die Vergoldung sind völlig identisch. Ich begreife unter solchen Umständen nicht, wie man an der Gleichheit des von Agnellus und Walafrid genannten Werkes einen Zweifel hegen kann. Da müssten ja beide zeitgenössische und von einander ganz unabhängige Männer dieselbe Unrichtigkeit gesagt haben, und ein wunderbares Zusammentreffen passender und doch ganz falscher Nachrichten müsste vor-

---

*) Ueber die etwaigen Absichten, die Walafrid mit seiner Wanderung nach Aachen bezweckte, verbreitet sich Bock, Jahrb. 1871, S. 3. f. Zu einem bestimmten Resultat lässt sich allerdings bei dem Mangel unzweideutiger Angaben nicht gelangen. Wahrscheinlich bleibt jedoch immerhin, dass Walafrid in Geschäften seines Klosters Reichenau an den Hof gesandt worden war.

gekommen sein, wie es die Geschichte wohl nicht wieder nachzuweisen vermöchte! Schon das Zeugniss Eines der beiden Schriftsteller dürfte man nicht so ohne Weiteres hintansetzen, geschweige, wenn seine Aussage durch die eines Andern so bekräftigt wird. Man sollte froh sein, wenn alle geschichtlichen Thatsachen eine derartige Stütze hätten! Nur durch die direktesten und unverfälschtesten Gegenzeugnisse würde die Unrichtigkeit der Angaben des Agnellus und des Walafrid darzuthun sein. Es ist aber Grimm und Dehio nicht gelungen, derartige beizubringen. Das Schweigen Einhard's oder gar des Mönches von St. Gallen darf nicht als maassgebend angeführt werden. Ich leugne das Auffallende darin nicht; aber nie und nimmer kann ich zugeben, dass das Schweigen anderer Schriftsteller die ausdrücklichen und noch dazu von einander ganz unabhängigen Angaben zweier Zeitgenossen ungültig machen soll. Das Stillesein von einer Thatsache ist noch kein Beweis, dass sie nicht stattgefunden habe. Ein direktes Zeugniss einer zuverlässigen Quelle entkräftet nur ein direktes noch besseres Gegenzeugniss. Wir können ja überdies nicht sagen, welche Gründe etwa die karolingischen Geschichtschreiber bewogen, „jede bezügliche Aeusserung über die Statue zu unterdrücken.“ In Walafrid's Gedichte spricht sich ein fanatischer Hass gegen die Persönlichkeit des ostgothischen Königs aus, der offenbar nur auf seinem arianischen Glaubensbekenntnisse beruhte. Die Verse Nr. 30—37 beweisen, dass unser Mönch mit den Dialogen (Lib. IV. cap. 30) des Papstes Gregor des Grossen († 604) vertraut war. Dass der Letztere, als Katholik und Römer, in Theoderich den Arianer und Gothen hasste, ist natürlich nicht zu verwundern; wie sehr aber auch ein Geistlicher germanischer Abkunft den gleichen Anschauungen huldigte, ist bemerkenswerth. Während die volksthümliche Sage in Dietrich von Bern den Inbegriff eines Helden nach altdeutschem Muster feierte, schliesst sich Walafrid nur den Verwünschungen des Römers an, und nicht Ein Wort verräth einen Anklang an die heimischen Lieder, die zu Ehren des Ueberwinders von Odovakar erklangen. Gerechtigkeit einem Manne widerfahren zu lassen, der sich zu einer andern religösen Ueberzeugung bekannte, davon pflegte man dazumal weit entfernt zu sein. Betrachtet man die damaligen Verhältnisse, so wird man es auch nicht unbegreiflich finden. Die mohammedanische Macht stand den Christen noch immer als ein furchtbarer Feind gegenüber; die Völker des Nordens huldigten noch dem Heidenthum, und selbst in Deutschland war die Bekehrung der Sachsen und Friesen von noch sehr jungem Datum und keineswegs gänzlich erfolgt. Ein Rückfall in den Götzendienst konnte also damals noch befürchtet werden. Wurde er in der That im Jahre 841 bei dem Aufstande der

Stellinga besorgt. Unter solchen Umständen begreift sich ein unduldsamer Fanatismus leicht. Das Papstthum repräsentirte zudem die Reste der antiken Bildung; die Sprache Rom's war es, der sich die Geistlichkeit bediente, und aus der sie ihre Anschauungen entnahm, ja bei dem Zustande der deutschen Literatur und Bildung auch entnehmen musste; ist es da zu verwundern, dass das nationale Element ihr unzugänglich blieb? Nicht besser ging es mit der unbefangenen Würdigung heidnischer Kunstwerke. Den Hass der Geistlichkeit gegen dieselben hat Grimm (S. 34 f.) sehr schön auseinander gesetzt. Es war eben eine Mischung von Aberglauben und kirchlichem Eifer, der zur Zerstörung der Bildwerke trieb. Man suchte Teufelskünste dahinter, je weniger die Künstler der Zeit das Leben und den Ausdruck derselben zu erreichen vermochten. „Als die bildenden Künste so weit von der freien Nachbildung des Natürlichen sich entfernt hatten, dass die nackten Werke der alten Bildhauer oft als erstarrtes Leben selber erscheinen mussten, das blose Menschenhände aus eigener Kraft zu gestalten kaum fähig schienen, kam, scheint es, diese Ansicht auf, es wohne den Statuen selber verderbliches eigenes Leben inne." Walafrid fürchtet den dämonischen Einfluss des Bildwerkes (Verse 72 u. s. w., 141 bis 143). Und wollte man auch annehmen, dies sei blos überrednerisches Pathos, und der Dichter selbst habe es nicht geglaubt, sondern lediglich zur Verstärkung des beabsichtigten Eindruckes angewandt, so muss man doch zugeben, dass er ohne eine derartige Anschauung seiner Zeitgenossen überhaupt nicht darauf habe verfallen können. Die Statue wird in eine Vis pessima, eine verderbenbringende Macht verwandelt (75). Eher wird das Werk, sagt der Dichter, unter den weissen Schwänen gezeigt werden, als dass es die frommen Seelen mit seinen Geschossen verletze. Dies heisst, aus Walafrid's Poesie in gewöhnlichen Sinn übertragen, es wird die Vorsehung nicht zugeben, dass die dem Bildwerk innewohnende verderbliche Gewalt den Herzen der Frommen schädlich werde. Es liegt hierin zugleich eine Mahnung an den Kaiser, das Bild wegbringen zu lassen. Freilich sagt er es nicht mit ausdrücklichen Worten, aber aus den Zeilen kann man es sich leicht ergänzen. Man sieht hieraus, wie viel man in dieser Beziehung bei dem Kaiser wagen durfte. Bei einem Manne wie Karl dem Grossen wäre eine solche Zumuthung einfach unmöglich gewesen. So viel beruht auf einer einzigen Herrscherpersönlichkeit! In welcher Grösse erscheint uns nicht dieser Karl, welcher die deutschen Heldenlieder sammeln und das grosse Denkmal des germanischen Fürsten, dem das Volk bis an's Ende des Mittelalters seine Verehrung widmete, vor seinem Palaste aufstellen liess! er erscheint um so grösser, wenn wir die trüben

Anschauungen seiner Zeit, die er erst zu überwinden hatte, im Grunde erblicken. Er stand über seiner Zeit. Mit dem Sohne aber verschwand die freiere Anschauung; er liess die Volkslieder vernichten — ein unersetzlicher Verlust —, und man durfte es wagen, die gehässigsten und zugleich einfältigsten Angriffe auf das Standbild zu richten, welches der Vater in Bewunderung aus dem fernen Wälschland hatte herbeibringen lassen. Freilich hatte auch Walafrid die stärksten Schmeicheleien des Hofes nicht gespart. Ich glaube nicht, dass er seine Pfeile ohne das Gutbefinden geistlicher Beschützer abzuschiessen gewagt hätte; vielleicht war ihm sogar der Auftrag gegeben worden, den Kaiser zur Vernichtung des Werkes zu bestimmen. Die an den Erzkapellan Hildwin gerichteten Verse (218—221): „Eher würdest du, feuchtes Meer, des Wassers entbehren, als ein solcher Priester fluchwürdige Götzenbilder gösse, Götzenbilder, welche das erhabene Volk mit Beilen niederschlug (II. Mosis 32), Götzenbilder hat der Geizige, sagst du Apostel Christi (Ephes. 5, 5),“ scheinen die Anspielung zu enthalten, dass Hildwin ebenfalls ein Gegner des Ketzerbildes war. Unser Poet, der sich auf Schmeichelei so verstand, hatte zuverlässig das Feld erkundigt, wie weit er gehen dürfe. Unter solchen Umständen konnte selbst ein gebildeter und kunstverständiger Geist, wie Einhard, die Aufstellung des Arianerbildes am Sitze der mächtigsten katholischen Herrscher missbilligt*) und in Folge davon geschwiegen haben. Erinnern wir uns, dass Einhard sich selbst dem geistlichen Leben zuwandte, im Sinne der Zeit an Wunderzeichen glaubte und überhaupt einer mystischen Richtung ergeben war. Vielleicht sah man die Herbeischaffung der Statue als einen Missgriff des Kaisers an, und Einhard schwieg lieber ganz davon, um das Andenken Karl's nicht zu schädigen. Damit sage ich nur, dass dies wenigstens als eine Möglichkeit in's Auge gefasst werden müsse. Einen Beweis dafür, dass Einhard auch nicht alle Ereignisse erwähnt, könnte man auch darin finden, dass er den Transport des merkwürdigen Porphyrs, welchen Lothar von Ravenna wegbrachte, zu erwähnen unterlassen (Agnellus S. 144). Ich kann jedoch nicht mit Bestimmtheit sagen, ob diese Begebenheit nicht etwa erst nach dem Schlusse von Einhard's Jahrbüchern (829) vorfiel, was allerdings nicht das Wahrscheinliche ist. Besonderen Werth legt Grimm auf das Schweigen des Mönches von St. Gallen; allein gerade dieser kann der Natur nach keine entscheidende Quelle sein. Er schrieb

*) Walafrid sagt in dieser Beziehung ausdrücklich (V. 72 bis 75): O endloses Verderben! es ist nicht genug, dass Theoderich den ganzen Erdenkreis mit Krieg und Mord durchzogen habe, man sieht auch sein verruchtes Antlitz vor dem berühmten Palaste und den christusgläubigen Schaaren aufgestellt!

sehr spät (um 884); da fragt sich ob, das Denkmal überhaupt noch stand, und zudem hatte er von dem Aachener Palaste Karl's selbst keine eigene Anschauung, wie seine Fabel davon beweist. Als geschichtliche Quelle in strengem Sinn darf sein Werk nicht angesehen werden. Er ist überhaupt ein Beweis, wie rasch sich Sagen bilden; der Kaiser war 70 Jahre nach seinem Tod bereits der Mythe verfallen. Dass Einhard's Schweigen befremdet, leugne ich nicht; auf den Mönch von St. Gallen jedoch vermag ich keineswegs Gewicht zu legen. Wie man das Schweigen aber auch deuten möge, war es Absicht oder Zufall, soviel folgt aus Walafrid's Worten unwidersprechlich, dass wirklich eine Statue, die den Namen des Theoderich trug, vor dem Aachener Palaste zu sehen war. In Grimm stieg öfters der Gedanke auf, dass dieselbe vielleicht gar nicht in Aachen gestanden, und dass Walafrid, bei einer Anwesenheit in Italien sie gesehen und vielleicht dann in Hildwin's Auftrage das Gedicht verfasst haben könne, um vor dem beabsichtigten Transporte zu warnen. Grimm hat indessen diese Ansicht blos nebenbei in einer Anmerkung (S. 59) ausgesprochen und ihr auf den Gang seiner Untersuchung keinen Einfluss gegönnt. In der That würde auch eine solche Annahme die Verwirrung erst recht hervorbringen. Im Gedichte selbst weist gar nichts auf die Fiktion hin, dass Walafrid die Statue im Gedanken als schon vor dem Schlosse stehend aufgefasst habe, während sie noch in Italien verweilte. Man begreift überhaupt nicht, warum denn in diesem Falle Walafrid eine solche wunderliche Supposition angewandt habe; nöthig war sie ja nicht, denn er konnte, auch wenn er nicht offen mit der Sprache herausgehen wollte, doch immer in natürlicherer Weise auch vor einem beabsichtigten Transporte warnen. Das Gedicht ist ganz naiv geschrieben; der Verfasser erblickte das Werk vor sich und knüpfte seine Gedanken daran. Bei jener Annahme wäre es gerade, als ob die Erde unter unseren Füssen schwankte, als ob uns der Boden vollständig weggezogen würde. Wir wären rein aus geordnetem Fahrwasser in ein Labyrinth von unfahrbaren Nebenarmen gerathen. Denn es würde natürlich bei der einfachen Annahme, die Statue sei gar nicht in Aachen gewesen, nicht sein Bewenden haben. Man müsste eine Reise Walafrid's nach Italien und die Absicht Ludwig's des Frommen nachweisen, das ketzerische Bild vor seinen Palast zu bringen; man müsste vor Allem das Gedicht seines sich uns darbietenden Charakters völlig entkleiden. Keine einzige Quelle gibt uns dazu Anhaltspunkte. Bleiben wir also ruhig dabei, dass der Poet wirklich in Aachen seinen Theoderich gesehen habe! Dehio bemüht sich auf andere Weise die Stummheit der Quellen zu erklären. Das Denkmal möge in den Rheinlanden selbst gefunden worden sein, und zugleich so kleine Verhältnisse gehabt

habt haben, dass die Geschichtschreiber es nicht der Mühe werth erachteten, über die Aufstellung und das Dasein desselben ein Wort zu verlieren. Ueber die Mittheilungen Agnellus' geht Dehio leicht hinweg; nicht einmal dessen Nachricht von Aachen führt er an, sondern er begnügt sich, einfach die allgemeinere Stelle von Francien zu geben. Der Leser seines Aufsatzes kann darum nur ein falsches Bild erhalten. Uebersehen hat Dehio auch, dass aus Walafrid's Angabe, die Tauben versammelten sich dreimal des Tages auf dem Standbilde, eine ansehnliche Grösse mit Bestimmtheit hervorgeht (46—47):

Cernimus aerias simul aduentare columbas
Terque die exorta, media et uergente uenire.

Sie liessen sich also in Scharen darauf nieder; das thun sie aber nur, wo sie unbelästigt verweilen können und überhaupt hinreichenden Platz haben. Das Aachener Denkmal also musste hoch in die Luft ragen. Dasselbe geht aber auch für das Ravennatische aus den Worten des Agnellus hervor, dass aus Maul und Nüstern des Pferdes die Vögel aus- und einflogen und im Innern desselben Nester bauten. Dehio's Beweisführung kann ich überhaupt für keine glückliche anerkennen. Er legt auf Dinge Werth, denen ich nur einen sehr untergeordneten beimessen kann, und lässt wieder Anderes aus, was mir von entscheidender Bedeutung zu sein dünkt. Sind denn Agnellus und Walafrid keine Quellen, oder sind es blos die Schriftsteller, welche von der Statue schweigen? Warum Grimm und Dehio dem Agnellus, dem Ravennatischen Geschichtschreiber, so wenig Beweiskraft zutrauen, verstehe ich nicht. Und dass wirklich am Orte, wo er das Theoderichsbild hingebracht sein lässt, ein anderer zeitgenössischer und unabhängiger Schriftsteller ein solches erwähnt, soll von keiner entscheidenden Bedeutung sein!

Ist also dieser Beweis aus dem Stillschweigen anderer Schriftsteller ungültig, so werde ich nun darzuthun versuchen, dass die „redenden“ Gründe nicht weniger unzureichend sind. Vor Allem soll Herman Grimm zufolge die Beschreibung des Agnellus mit der des Walafrid nicht übereinstimmen. Dass die Angaben im Allgemeinen auf's Ueberraschendste zusammengehen, habe ich oben schon auseinandergesetzt. Das Reiterbild, die Vergoldung, der Theoderichsname, der Palast zu Aachen, die Zeit, passen vollkommen. Sollten wir nun nach solchen Indizien nicht annehmen dürfen, dass bei etwaigen Widersprüchen im Einzelnen Einer oder der Andere sich geirrt habe? Wie zahllos sind nicht die Widersprüche verschiedener Beschreiber in Betreff eines und desselben Werkes, selbst heutzutage, wo man aus geschichtlichem Interesse die Werke genauen Untersuchungen unterzieht? Von kunstgeschichtlichem Standpunkt aber wussten

Agnellus und Walafrid nichts, und den Letztern leiteten durchaus nicht sachliche Interessen. Wir dürfen hier eben nie übersehen, dass der Eine dem Leser ein getreues Bild der bewunderten Arbeit vorführen will, der Andere jedoch, es als gegenwärtig voraussetzend, nur soviel davon erwähnt, als er zu seinen Zwecken dienlich fand. Agnellus konnte sich irren, da er das Werk mit eigenen Augen nicht mehr gesehen, und dem Walafrid, der dies vor ihm voraus hatte, brauchte es auf Ungenauigkeiten nicht anzukommen, wenn sie ihm nur besser in den Vers und in seinen Gedankengang passten. Dazu kommt noch, dass das Werk in Aachen eine veränderte Aufstellung finden konnte. Widersprüche im Einzelnen würden also kein schlagender Beweis dagegen sein, wo das Allgemeine so wunderbar übereinstimmt. Aber trotzdem vermochte ich keine unzweifelhaften Widersprüche zu entdecken. Die Verse (61—62)

Spicula fert, quae saepe latus pulsare pigrescens
Sufficiant solitisque accendant corda rapinis

erklärte Grimm, dass es sich dabei um einen an der linken Seite (latus pulsare) hängenden Köcher mit Pfeilen handle; Bock dagegen widerspricht und versteht die Lanze darunter, die Theoderich zufolge Agnellus geschwungen, da dem Walafrid der Plural Spicula für den Vers gepasst haben könne. Uebrigens braucht Walafrid auch in Zeile 75 die Mehrzahl telis, wo der Vers den Singular wol gestattet hätte. Ein Dichter seines Schlages mochte freilich die Licentia poetica so weit treiben, ein einziges Geschoss durch die Mehrzahl Geschosse auszudrücken. Wäre bewiesen, dass die Spicula hier Pfeile bedeuten, und dass, weil Agnellus solche nicht erwähnt, auch keine auf dem Ravennatischen Reiterbild gewesen, dann würde allerdings ein unzweifelhafter Widerspruch vorhanden sein. Aber der Beweis! Dass Agnellus in seiner gedrängten Beschreibung keinen Köcher erwähnt, bezeugt noch nicht, dass ein solcher nicht da gewesen; seine Quellen mochten ihm darüber als einer Kleinigkeit schweigen, und ebenso wenig ist Walafrid's Schweigen von Schild und Lanze ein Beweis, dass der Aachener Reiter diese nicht getragen habe. Uebrigens konnte Strabo unter den Spicula die Lanze und das Schwert verstehen, das die Statue vielleicht umhängen hatte. Zuzugeben ist, dass Walafrid von dem Schild des Agnellus nichts erwähnt, und dass der Spiess wenigstens nicht mit Sicherheit bei ihm nachgewiesen werden kann. Dies aber darf kein Grund sein, sie der Statue überhaupt abzusprechen. Dass sie im Gegentheil vorhanden waren, können wir mittelbar aus der wichtigen Thatsache entnehmen, dass der König nach Walafrid keine Zügel hielt: quod desunt frena, notabis. Seine Hände waren demzufolge frei; was er aber mit ihnen that, ist bei dem Poeten nicht

bemerkt. That er also gar nichts mit den Händen? Das natürlich kann ich nicht glauben, sondern gebe ruhig dem kriegerischen Fürsten nach Agnellus Schild und Lanze in die Hand, die für seine Charakteristik als tapferer nach germanischer Sitte in die Schlacht persönlich eingreifender Heerführer angemessener erscheinen, als wenn er nichts als Pfeile getragen hätte. Darin also stimmen beide Schriftsteller überein, dass keine Zügel vorhanden waren. Walafrid sagt es bestimmt; aus Agnellus kann man es wenigstens indirekt schliessen. Ferner ersieht man aus den Versen des Mönches:

76. Ante pedes ternos parentibus undique neruis etc.
80. Jam tamen ipsa pedem uanis conatibus unum
Optima nequicquam contra consulta leuasti.

dass das Ross den einen Fuss erhob. Agnellus schweigt davon. Folgerichtiger Weise müssten nun Grimm und Dehio darin ebenfalls einen Gegensatz erblicken und annehmen, dass das Ravennatische Pferd den Fuss nicht erhob. Freilich werden sie wol nicht so weit gehen, weil der Widersinn hier zu offenbar ist; im Grunde aber ist dies doch nur eine nothwendige Folge der Anschauung, die Berichte des Agnellus und des Walafrid nicht als sich gegenseitig ergänzend sondern als sich widersprechend zu betrachten, wenn der Eine etwas erwähnt, wovon der Andere schweigt.

Verwickelter als diese Punkte, ist es den Nolaträger und das Agmen pedestre des Walafrid auszudeuten. Keiner der drei Erklärer stimmt mit dem andern überein, und ich möchte wieder eine eigene Deutung aufstellen. In der Wechselrede mit seinem ihn belehrenden Begleiter Scintilla, worunter nach Bock Walafrid's personifizirter Geistesfunke zu verstehen ist, fragt der Dichter (52—53):

Cur dextra de parte nolam gestare uidetur?
Nudus ob hoc solum, puto, ut atra pelle fruatur.

Scintilla antwortet:

Etsi non caneret, nequaquam pelle careret,
55. Quam semel induerat, sed erit, quod dicere possis:
Flagitiosorum certe praeconia summis
Laudibus accelebrant omnis uirtutis egentes,
Uerius ut dicam, dat nudo opprobria nudus.

Bock bezog diese Verse auf die Reiterfigur selbst und ward dadurch in eine Reihe der unglücklichsten Annahmen verwickelt. Grimm schon hatte ihn bekämpft, und auch ich muss die betreffenden Ausführungen Bock's ganz unannehmbar finden. Halten wir die ganze Stelle zusammen, so ergibt sich unzweideutig daraus, dass hier von einem auf einer Nola

zu Ehren des Theoderich Musizirenden die Rede ist. Das Caneret bezieht sich auf die Nola, und die Praeconia und die Laudes können meines Erachtens nur in jener Weise verstanden werden. Ob dieser nun freilich auf einer Schelle, wie Nola übersetzt werden könnte, seine Musik machte, oder ob es ein anderes Instrument war, das unser Dichterling nicht anders als mit Nola zu bezeichnen wusste, kann natürlich nicht mit Bestimmtheit ausgemacht werden. Dehio denkt an ein Cymbalum, „das im Mittelalter synonym mit Nola, Glocke, gebraucht wurde," und sieht in der Figur einen cymbalirenden Satyr, worauf ich seiner Zeit zurückkommen werde. Walafrid erklärt übrigens selbst in seinem Liber de ecclesiastcarum rerum exordiis et incrementis, Cap. V. (Patrologiae Tomus 114, S. 924): Unde et a Campania, quae est Italiae provincia, eadem vasa majora quidem Campanae dicuntur; minora vero, quae et a sono Tintinnabula vocantur, Nolas appellant a Nola civitate Campaniae, ubi eadem vasa primo sunt commentata. Hier wenigstens ist es unzweifelhaft, dass er von Glöckchen oder Schellen redet. Da Nola in der That ein tongebendes Instrument ist, so erscheint Grimm's Aenderung in Rota, die fränkische Leier, ziemlich willkürlich. Dass zur Zeit des Theoderich zu Ehren gefeierter Personen (praeconia s. oben) Glöckchen angewendet worden sein könnten, lässt sich ja doch wol denken, und ich halte überhaupt dann erst die Veränderung eines Textes für geboten, wenn man auf andere Weise gar nicht auskommt. Nola giebt einen Sinn, und wir brauchen es darum auch durch Rota nicht zu verdrängen. Grimm fasste seinen Leierspieler im Hinblicke auf des Dichters Statius Beschreibung von dem Reiterbild Domitian's und auf V. 67 (quam subterlabuntur aquae) als die Personifizirung eines Flusses oder einer Provinz, entweder mit strömender Urne oder, wenn ohne Urne, doch mit einer Andeutung von Gewässern. Er glaubte aus der Beschreibung des Statius:

vacuae pro caespite terrae
Aeria captivi crinem terit ungula Rheni.

schliessen zu können, „es habe dem Pferde eine bildliche Darstellung des Rheines unter den Hufen gelegen, und, statt festen Bodens, das aus der Urne des personifizirten Stromes vielleicht ausströmende Wasser die Oberfläche, auf der das Pferd schritt, gebildet." Das könnte allerdings der Fall gewesen sein. Wenn aber Grimm einen Einfluss der Domitiansstatue auf die Theoderich's annimmt, so müssen wir ihm widersprechen. Zu jener Zeit stand nämlich jenes Bildwerk nicht mehr. Zufolge Senatsbefehl wurden alle Bildnisse des Tyrannen zerstört, wobei man selbstverständlich jene Hauptdarstellung von ihm nicht übersehen haben konnte. Nach Prokop (historia arcana, cap. VIII) sollte allerdings zu seiner Zeit

noch eine Erzstatue Domitian's erhalten gewesen sein; diese war jedoch erst nach dem Tode des Kaisers von seiner Gemalin mit Erlaubniss des Senates errichtet worden. Jenes Reiterbild stand dagegen schon zu seinen Lebzeiten. Letzteres war von kolossaler Grösse, ersteres jedenfalls von bescheidenen Verhältnissen, wie es bei dem Hasse gegen Domitian, dem man kein prunkvolles Andenken gegönnt haben würde, vorauszusetzen ist. Das eine stand, wie aus der Beschreibung des Statius hervorgeht, beim Lacus Curtius, das andere beim Clivus Capitolinus, rechts wenn man vom Forum kam. Bock (Jahrb. 1871. S. 23), bezweifelt überhaupt die Mittheilung Prokop's; wenn sie aber auch auf Wahrheit beruht, so kann man mit Bestimmtheit sagen, dass beide Werke von einander verschieden waren. Das von Statius besungene Denkmal stand zu Theoderich's Zeiten zuverlässig nicht mehr, konnte darum auch nicht zu dessen Bildsäule als Muster gedient haben. Kaum weniger bedenklich ist es, die Worte von Vers 67 so ohne Weiteres auf eine Darstellung von Gewässern zu deuten. Es ist nothwendig die ganze Stelle zu geben:

60. Fulget auaritia exornatis aurea membris,
Spicula fert, quae saepe latus pulsare pigrescens
Sufficiant solitisque accendant corda rapinis.
Aurea quod regnat stipata satellite nigro,
Non aliud portendit enim, quam quod mala quantum
65. Luxuries quosdam sensu distendit auaro,
Tantum pauperies alios deuastat adurens.
Quam subterlabuntur aquae: quia teste poeta
Semper auarus eget etc.

Auaritia halte ich für den Nominativ und das aurea für das Beiwort dazu: Es glänzt die goldene Habsucht mit geschmückten Gliedern. Dies scheint mir um deswillen natürlicher, als mit Grimm aurea für das Hauptwort und avaritia für den Ablativ zu nehmen, weil die Bezeichnung des Reiters als „die Goldene" doch ein dafür passendes, zu ergänzendes Wort voraussetzen lässt, was aber hier nicht vorhanden. Allerdings könnte es der Dichter im Gedanken ergänzt haben, aber da ein passendes Wort im Texte wirklich vorkommt, so braucht man auf kein anderes zurückzugreifen. Jenes Quam subterlabuntur aquae scheint sich auf die Avaritia zurückzubeziehen, keineswegs aber auf Luxuries, wie Bock annimmt. Unter der Habsucht fliessen die Wasser dahin; d. h. sie kann nie ihren Durst löschen, eben, wie der Poet sagt, quia avarus semper eget. Vielleicht ist der Satz mit dem Quam etc. aus einem andern Schriftsteller genommen, oder doch eine Anspielung auf einen; ursprünglich kann die Geschichte des Tantalus, der bei brennendem Durste das Wasser sich

entfliehen sieht, zu jenem Bilde den Anstoss gegeben haben. Die Möglichkeit, dass der Poet damit auf eine unter dem Reiter angebrachte Darstellung von Gewässern zielt, kann freilich nicht mit unzweifelhaften Gründen bestritten werden; aber es ist blos eine Möglichkeit, noch lange keine Gewissheit. Und sollte es sich wirklich derartig verhalten haben, so bliebe immer noch die Annahme übrig, dass die Quelle zum Berichte des Agnellus eine solche Gestalt zu erwähnen unterlassen habe. Mit deutlichen Worten aber jedenfalls wird von Walafrid nicht von einer derartigen Figur geredet. Möglicher Weise war auch neben der Statue ein Brunnen befindlich, welcher den Dichter zu seinem Bilde veranlasst hat (vgl. Bock, Jahrb. 1871, S. 30, auf welche Stelle ich zurückkommen werde). Vielleicht ist das Bild auch von den Aachener Badequellen hergenommen, welche Walafrid etwa sich unter der Statue fliessend denkt. Erinnern wir uns, dass in dem Verse 34:

thermarum uulgus uada praeparet olli

eine Anspielung auf die Thermen liegt. Dehio behauptet, dass der Dichter mit dem quam subterlabuntur aquae und der letzten Zeile auf die Nähe der Bäder hindeute. Das ist auch wol möglich. Uebrigens scheint mir der Vers, das Volk weise jenem (Theoderich) die Gewässer der Thermen an, zu bedeuten, dass die Volkssage den König mit Anspielung auf seine Höllenfahrt in den siedenden Quellen zu Aachen hausen liess. Quidquid id est, so viel wird jeder Unbefangene ersehen haben, wie schwer es fällt, Walafrid's geschraubten Worten eine klare Bedeutung abzugewinnen.

Sind wir schon also durchaus nicht überzeugt, dass nach Grimm die Personifikationen eines Flusses oder einer Provinz mit Andeutung von Wasser halb vor halb unter den Hufen des Rosses gelegen, so können wir seiner Meinung, Walafrid habe in diesem „Leierspieler" den Avaren Xerses erblickt, noch weniger beistimmen. Dieser Avare war nach dem märchenhaften Berichte des sogenannten Fredegar (Canisius, Ant. lect. II. 651) der treue Begleiter eines von dem Ostgothen unterschiedenen Königs Theoderich gewesen. Den Avaren suchte Grimm dadurch zu befestigen, dass er in den Versen:

30. Tetricus Italicis quondam regnator in oris
Multis ex opibus tantum sibi seruat auaruo,
At secum infelix piceo spatiatur Auerno,
Cui nihil in mundo nisi uix fama arida restat,
Quamquam thermarum uulgus uada praeparet olli.

das auaruo durch Auarem ersetzte. Ich glaube aber, dass auaruo statt auarus oder auaro verschrieben ist. Fredegar unterscheidet seinen Make-

donier ausdrücklich von dem Andern, während Walafrid den Letztern im Sinne hat; sodann passt das Betonen des Geizes ganz wol zu dem Gedankengang des Dichters. Unerkennbar weisen die Verse: Fulget auaritia exornatis aurea membris (60), Luxuries quosdam sensu distendit auaro (65) und Teste poeta*) semper auarus eget (67—68), darauf hin. Dass der Besieger Odovakar's mit einem Avaren in der Hölle des Liparischen Vulkans verweile, davon weiss Gregor der Grosse kein Wort, und Walafrid hat hier überhaupt nichts gethan, als ihn paraphrasirt. Wie passt hierzu Fredegar's Chronik, selbst angenommen, dass Walafrid mit ihr bekannt gewesen, was sehr leicht möglich ist, aber doch auch nicht so ohne Weiteres vorausgesetzt werden darf? Wenn der Avare blos durch eine Conjectur in das Gedicht hineingebracht werden kann, so lassen wir ihn lieber draussen. Begreiflicher Weise kann ich darum auch den Satelles niger in Vers 63 nicht in Grimm's Sinne fassen. Fast unzweifelhaft, dass er mit dem Nolaträger von Vers 52 identisch ist. Die atra pellis und das niger deuten darauf; es war eben eine unvergoldete Figur, welche Walafrid nun wieder herbeizieht, um für den goldenen Reiter ein passendes Gegenbild zu haben. An und für sich könnte übrigens auch Jemand unter dem schwarzen Begleiter das Ross verstehen, das vielleicht nicht vergoldet gewesen sei, wobei also der Unterschied des Glänzenden und des Dunkeln, welcher unsern Dichter zur Vergleichung mit Luxuries und Paupertas brachte, in Folge des unmittelbaren Verbundenseins der Figuren stark in die Augen gefallen sein muss. Man könnte sich auch darauf stützen, dass diese Darstellung zu der Sage, wonach Dietrich auf schwarzem Rosse erscheint, den Anstoss gegeben habe. Indessen spricht Agnellus (siehe vorn) von dem equus praestantissimus ex aere factus auro ornatus. Nun pflegt allerdings sein Ausdruck sehr unbeholfen und oft unklar zu sein, und so könnte er unter dem auro ornatus in der That blos den Reiter gemeint haben, während das Pferd ex aere fulvo perfusus, wie er ein Paar Zeilen früher sagt, gewesen; wenn man nur mit Bestimmtheit wüsste, ob das dunkelgelb (fulvus) blos als ein schmückendes Beiwort des Erzes überhaupt gelten, oder wirklich das Aussehen des Pferdes bezeichnen sollte; die erstere Annahme möchte doch die wahrscheinlichere sein.

Von Wichtigkeit für die Gestaltung des Denkmales ist das dextra de parte in den schon vorhin angeführten Versen:

Cur dextra de parte nolam gestare uidetur?
Nudus ob hoc solum, puto, ut atra pelle fruatur.

*) Der „poeta" ist Horaz, Epist. I, 2, 56. Walafrid hat übrigens, wie Bock nachweist, das Citat nicht unmittelbar aus Horaz, sondern aus dem Commentar des heiligen Hieronymus zum Pred. Salom. 5, IX. genommen.

Will man hier übersetzen: warum scheint er auf der rechten Seite eine Nola zu tragen, so ist wenig verständlich, warum nicht ein einfacherer Ausdruck gewählt wurde. Die Schelle trägt man doch mit der rechten Hand; dafür wird aber Niemand sagen: er trägt sie auf der rechten Seite! Zu was brauchte überhaupt in diesem Falle das Rechts hervorgehoben zu werden, da es sich von selbst versteht? Abgesehen davon ist in dieser Weise die Einführung einer zweiten Person, von welcher früher nicht die Rede war, ganz unvermittelt, so das Bock nicht mit Unrecht daran Anstoss genommen hat. Aber seine Annahme, dass überhaupt von einer zweiten Person nicht die Rede sei, ist, wie man gesehen, noch weniger zulässig. Das kritische dextra de parte mit Grimm durch die Conjektur:

Cur dextra, deprome, rotam pulsare uidetur?

wegzuschaffen, dünkt mir der weitere Weg; der nähere aber und bessere, ob man nicht mit jenem Ausdruck durch folgende Annahme fertig zu werden vermag. Denken wir uns, dass Walafrid und Scintilla vor dem Bilde stehen, und dass der Erstere, vom Reiter sich abwendend, frägt, warum man bei dem auf der rechten Seite Befindlichen eine Nola erblicke. Vergegenwärtigen wir uns die unmittelbare Anschauung, welche Walafrid genoss, so wird uns seine Frage als ganz unverfänglich vorkommen. Die Figur befindet sich zur Rechten, will er sagen. Ich glaube, dass diese Deutung weit natürlicher ist. Die rechte Seite gewinnt aber ihre wahre Bedeutung, wenn wir das Agmen pedestre in den Versen 128 bis 130 zu Rathe ziehen. Es befand sich an dem Bildwerk eine Mehrzahl von musizirenden Gestalten, und Walafrid hatte den von seinem Standpunkte aus auf der rechten Seite der Figuren Befindlichen herausgegriffen. Besagte Verse lauten:

128. Ast alia de parte nitens fulgore corusco
Auratus discurrit eques, comitante pedestri
Agmine, tintinnum quidam, quidam organa pulsant.

Der Dichter hatte zuvor von dem kaiserlichen Thiergarten, der an die Pfalz anstiess, gesprochen;*) auf der andern Seite (man bemerke den-

*) Walafrid schliesst sich hier an die Beschreibung desselben Thiergartens an, welche Angilbert in seinem Carmen ad Carolum regem (Pertz, Scriptores Germ. histor. II) gegeben hat. Ein anderer übereinstimmender Bericht über den Thiergarten findet sich in Ermoldi Nigelli carmen in honorem Ludovici (Pertz, Script. II, S. 500). Die obigen Verse (ast alia etc.) sind im Hinblicke auf Angilbert's Verse 166—169 entstanden. Angilbert schildert Ludwig zu Pferde, „circumstipante caterva“. Dies gab dem Walafrid den Anlass, seinen Reiter ähnlich einzuführen, nachdem er gleich Angilbert den Thierpark vorher erwähnt hat.

selben Gebrauch des de parte, wie oben) sprengt der vergoldete Reiter unter Begleitung der fussgehenden Schaar, von welcher Einige das Tintinnum, Andere die Organa schlagen. Das Tintinnum möchte hier mit Nola identisch sein, während Organa nicht auf ein bestimmtes Instrument gedeutet werden kann (organa dicuntur omnia instrumenta musicorum, sagt Ducange nach Augustinus in Psalm. 56). Zu deutlich ist in den Versen die Anspielung auf die vergoldete Reiterstatue, als dass man mit Bock an einen beim Schlosse befindlichen Tummelplatz von Rittern in goldener Rüstung denken könnte, welche von Leuten zu Fuss mit Musik begleitet werden. Der vergoldete Reiter scheint eben Theoderich, und die Musizirenden weisen auf den Nolaträger zurück. Die Statue also hatte, vermutlich am Fussgestell, musizirende Gestalten, welche ihr zu Ehren Instrumente ertönen liessen. Ob, nebenbei bemerkt, die drei Verse: der süsse Gesang hat schwache Gemüther so sehr zu bethören begonnen, dass eine Frau durch die Süssigkeit der Stimmen von Sinnen kam und ihr Leben verlor, wirklich sich auf die Musik jener Figuren beziehen, scheint mir doch zweifelhaft. Dass die Verse freilich sich unmittelbar einander folgen, scheint dafür zu sprechen; aber dass Walafrid ausdrücklich von der Süssigkeit der Stimmen spricht und nicht vom Anblicke, macht mich nichtsdestoweniger stutzig. Vielleicht sind diese Zeilen blos allgemein zu fassen: der süsse Gesang überhaupt hat angefangen, eine so magische Wirkung zu üben, und der Dichter hat nur die Gelegenheit benutzt, einen damals stattgefundenen Vorfall unterzubringen. Denn dass eine Frau durch die Betrachtung der Figuren, welche doch nicht wirklich musizirten, so erschüttert worden sei, dünkt mir wenig glaublich. Bekanntlich üben die Töne eine ganz andere, tiefer das Gemüth ergreifende Wirkung aus, und ich möchte darum glauben, dass in der That eine Frau „durch die Süssigkeit der Stimmen“ von ihren Sinnen gekommen sei, wenn überhaupt an der Geschichte etwas Wahres ist. Heutigen Tages, wo auch die nervenschwachste Frau Theater und Concerte besucht, wird freilich ein derartiges Ereigniss nicht vorfallen.

Kommen wir nach dieser Erörterung wieder auf obiges Agmen pedestre zurück! Einen dieser spielenden Gesellen hatte der Poet herausgegriffen, weil er ihm besonders, vielleicht wegen seiner Nacktheit, in die Augen fiel. Das ist meine Ansicht. Dehio aber behauptet, dass dieser Nola- oder Cymbelträger als eine von dem Reiterbild ganz unabhängige antike Satyrfigur angesehen werden müsse, das heisst nur willkürlicher Weise mit demselben zusammengestellt worden. Die thierischen Abzeichen des Satyrs, wie Hörner u. s. w., könnten so leise angedeutet gewesen sein, dass sie der in solchen Dingen ungeübte Walafrid übersehen

haben möge. Das Agmen pedestre sei wol ein bacchisches Relief, das entweder schon ursprünglich zu dem Untergestell des Satyrs gehört habe, oder erst von fränkischen Werkleuten dort oder in der Nähe befestigt worden sei. Dagegen aber erheben sich die gewichtigsten Bedenken. Walafrid lässt das Agmen pedestre nicht den Nolaträger, sondern den Reiter begleiten und hebt von dem Nolaträger ausdrücklich hervor, dass er das Lob des Theoderich singe. Kein Zweifel, dass Walafrid dieselben als mit dem Reiter verbunden angesehen habe. Sollen wir nun dies blos auf die zufällige Nebeneinanderstellung beziehen, oder sollen wir in der That die Ausdrücke des Strabo ihrem wörtlichen Sinne nach nehmen? Das Erstere dünkt mir der weitere Weg. Wie sonderbar überhaupt, sich einen Satyr vorzustellen, dessen Basis ein von einer gewissen Entfernung deutlich hervortretendes Relief aufweist! Denn da Walafrid vom Thiergarten aus nach der andern Seite schaut, sieht er die Schaar zu Fuss den vergoldeten König begleiten. Zuverlässig war dann der Satyr mit seiner Basis von keinen unbedeutenden Dimensionen. Dagegen giebt Dehio dem Reiter nur kleine Verhältnisse. Wie passt denn da die Unterordnung unter den Reiter, wie sie von Dehio geschildert wird? Ich finde überhaupt sehr sonderbar, dass man auf einem öffentlichen Platz, noch dazu in einer nordischen Stadt, dicht neben ein Reiterstandbild eine Satyrfigur gestellt habe, und nehme daher lieber an, dass wirklich alle von Walafrid genannten Figuren zu einem einzigen Werke gehörten. Ich halte dies, wie gesagt, erstens wegen der ausdrücklichen Angaben des Dichters und zweitens aus innern Gründen, für das Wahrscheinlichere. Warum sollen wir an den Worten Strabo's herumdeuteln, wo dieselben ganz unverkennbar gefasst sind? Hat er ja auch schon, als er mit den Versen begann:

> 28. Primum nosse uelim, juxta quem saepe uiamus,
> Cur sit imago suis sic effigiata figuris?

unter Imago offenbar das Standbild als Ganzes, unter den Figuris die einzelnen dazugehörigen Gestalten im Auge gehabt. Kein Zweifel wol, dass er in dem Theoderich die Hauptfigur, in den Musizirenden die Nebenfiguren des Denkmals erblickte. Mag der Leser nun entscheiden! Sollte sich auch Dehio's Auffassung als die richtigere herausstellen, so würde sie meiner Ansicht, die Aachener mit der Ravennatischen Statue für eines zu erklären, durchaus keinen Eintrag thun. Mir käme sie am Ende ganz recht, indem ich mit ihrer Hülfe das Nichterwähnen der instrumentenspielenden Figuren bei Agnellus damit rechtfertigen könnte, dass sie sich in Ravenna noch gar nicht bei der Statue befanden, sondern erst in Aachen neben dieselbe gestellt wurden. Mit dem besten Willen

aber finde ich eine derartige Anschauung in den Worten des Dichters nicht begründet. Und so willkürlich dessen Gedankengang auch ist, so haben wir doch nicht nöthig, ihn einer Ungenauigkeit zu zeihen, wenn seine Angabe, so wie er sie schrieb, sich recht gut verstehen lässt.

Aus der musizirenden Gesellschaft scheint übrigens Walafrid, abgesehen von dem Nolaträger, noch Einen hervorzuheben (Verse 139—146). Bei dem Ersteren nämlich betonte er die Nacktheit (nudus), bei dem Letztern aber spricht er von einer Lacerna; der Eine spielte auf einer Nola, der Andere auf einem Plectrum. Ich halte es darum für natürlicher, hier zwei Personen anzunehmen, als durch halsbrechende Deutungen die Beiden in Eine zu verwandeln. Wie sich aber dies auch verhalten mag, so muss ich ganz und gar die Meinung Bock's verwerfen, dass der Plectrumspieler ein wirklicher, damals in Aachen lebender Volkssänger und nicht ein Bestandtheil des Denkmals gewesen; die Verse 145 bis 146, wo von den schwarzen Gliedern und dem färbenden Golde die Rede ist, weisen deutlich auf eine der unvergoldeten Figuren. Warum sollen nicht auch auf Instrumenten spielende Gestalten an der Basis einer Statue angebracht gewesen sein? Konnte nicht einmal ein Bildhauer auch auf diesen Gedanken verfallen? Dass man eine ähnliche Anordnung sonst nicht nachzuweisen vermag, kann doch gewiss nicht die absolute Unmöglichkeit darthun. Aber wie spärlich sind nicht auch derartige antike Monumente erhalten oder beschrieben! Tausende sind vernichtet. Ich wenigstens vermag blos auf die angedeutete Art den Worten des Dichters einen Sinn abzugewinnen; mögen Andere sehen, ob sie besser damit fertig werden!

Wir haben jetzt Material genug, um die Verse, die unsern Ausgangspunkt bildeten, folgender Massen zu übersetzen: Strabus: „Warum scheint der auf der rechten Seite Befindliche eine Nola zu tragen? Er ist blos deswegen nackt, glaube ich, um sich über seine schwarze Haut (pellis gleich Haut, wie in Zeile 142) zu freuen.“ Walafrid scheint hiermit andeuten zu wollen, dass die Gestalt mit Absicht die schwarze Haut zeigen will, als ob sie stolz darauf wäre, als ob sie sich damit brüstete, eine solche zu besitzen. Der Schwarze trägt seine dunkle Haut, das Zeichen seiner schwarzen Gesinnung, mit Absicht zur Schau. Das klingt nun freilich „verzweifelt affectirt;“ aber man muss sich erinnern, dass Walafrid überhaupt die bildlichen Figuren in der wunderlichsten Weise als vollkommen lebende Wesen behandelt. Offenbar glaubte er damit recht poetisch zu verfahren, bemerkte aber nicht, dass es blos eine abgeschmackte Spielerei war. Scintilla erklärt nun auf die obige Frage: „Wenn er nicht sänge, so würde er die Haut noch haben, mit der er

einmal bekleidet gewesen (Etsi non caneret, nequaquam pelle careret, quam semel induerat)." Dies scheint im Hinblicke auf den vergoldeten Reiter gesagt; Walafrid denkt sich, der Schwarze würde auch die goldene Haut noch haben, wenn er nicht zu Ehren des verruchten Theoderich Musik machte. Zur Strafe dafür ist ihm das Gold genommen worden. Ich war öfter geneigt anzunehmen, dass ursprünglich alle Figuren des Denkmals vergoldet gewesen seien; bei der neuen Aufstellung in Aachen habe man etwa den Reiter neu vergoldet, während die andern Figuren in dem Zustande gelassen wurden, wie sie in Ravenna durch die Einflüsse der Zeit geworden waren. Die ursprüngliche Vergoldung mochte nur theilweise noch sichtbar gewesen sein, woraus sich die Bemerkung des Dichters von der Haut, die der Schwarze einmal angehabt, erklären würde. Ich lasse dies aber als einfache Hypothese dahingestellt, da sich die Sache, wie ich es vorhin dargelegt, auch ohne dieselbe ganz füglich erklären lässt. Scintilla fährt nun weiter: „die Lobsprüche der Frevelhaften feiern mit dem höchsten Lobe die, welche aller Tugend entbehren; um mich der Wahrheit gemässer auszudrücken, der Nackte macht dem Nackten Vorwürfe." Der Sinn dieser Worte scheint ganz deutlich: die Ruchlosen feiern einander mit dem höchsten Lob; im Grunde aber gereichen solche Lobeserhebungen den Betreffenden nur zum Schimpfe. Das Nudo bezieht sich vielleicht blos auf omnis uirtutis egentes zurück, ist also nicht wörtlich zu fassen; denn dass man es stringent nehmen und und den Reiter dadurch als nackt erscheinen lassen soll, ist mir doch nicht ganz ausser Zweifel. Dieses nackt kann hier einfach allegorisch als aller Tugend entblösst und ohne Beziehung auf die körperliche Nacktheit des Abgebildeten zu verstehen sein, so dass der Reiter dennoch eine Panzerbekleidung getragen haben könnte. Freilich ist anzuerkennen, dass Agnellus von einer Bekleidung nichts erwähnt. Würde daraus mit Bestimmtheit zu schliessen sein, dass Theoderich wirklich nackt gewesen, so würde man allerdings das Nudo Walafrid's im eigentlichen Sinne aufzufassen berechtigt sein, und es könnte darin eine weitere Bekräftigung für die Identität des Ravennatischen und des Aachener Bildes gefunden werden. Dass eine solche Annahme möglich ist, gestehe ich gern, bin aber, obschon sie meiner Anschauung zu Statten käme, trotzdem weit entfernt, sie als gewiss auszugeben.

So ist also der Versuch, aus den Worten Strabo's die Verschiedenheit der Bildwerke darzuthun, nach meiner Ueberzeugung vollkommen gescheitert. Allerdings ist zuzugestehen, dass sich in dessen Beschreibung verschiedene Punkte finden, welche nicht mit Sicherheit in's Klare gesetzt werden können. Sein verworrener, desultorischer und anspielungsreicher

Gedankengang trägt eben die Schuld daran. Ich selbst hüte mich, diese schwankenden Einzelheiten mit Gewalt so zu pressen, dass sie nolens volens die für meine Beweisführung nöthige Form annehmen, muss dann aber auch von den Gegnern das Gleiche verlangen; das jedenfalls werden sie nicht bestreiten können, was ich schon vorhin bemerkte, dass die allgemeinen Angaben der beiden Schriftsteller aufs Vollendetste übereinstimmen.

Charakteristisch für seine Zeit ist übrigens, wie Walafrid das Bildwerk betrachtet; wir entdecken bei ihm nicht die leiseste Spur Kunstsinn oder auch nur eine objective Betrachtung des Werkes, nicht einmal den Respect vor der Grossartigkeit desselben, welcher doch sonst auch künstlerisch Ungebildeten zu eigen ist. Alles wird verschroben, in's Unnatürliche, Allegorische verzerrt. Walafrid glaubte offenbar, wie grossartig und pathetisch sein Opus sich bewege; aber Schwulst ist noch keine Poesie, und die Stelzen ersetzen nicht den einfachen gediegenen Schritt. Auch der Dichter bedarf der Klarheit und eines geordneten Gedankenganges. Abgesehen davon, blickt uns aus dem Gedichte eine wirkliche Barbarei an, und eine widerwärtige Atmosphäre weht uns aus ihm entgegen. Mit fanatischem Hasse verfolgt Walafrid das unschuldige Bild, und zwar aus doppelten Rücksichten: einmal weil es einen Arianer verherrlichte, und sodann weil ihm die schwarze Schilderung als Unterlage für seine Schmeicheleien des kaiserlichen Hofes passend schien. Zugleich personifizirt er das Bild in einer Weise, als ob diesem übernatürliche Kräfte inne wohnten. Der Teufels- und Hexenglaube, dem später so viele Unschuldige zum Opfer fielen, steht hier unverkennbar im Hintergrunde. Es ist wie Wetterleuchten vor dem Gewitter der Hexenprozesse, das sich in den folgenden Jahrhunderten so grauenvoll entladen sollte.

Aus Walafrid's Gedicht also konnte nicht bewiesen werden, dass die Ravennatische Statue von der Aachener verschieden sei. Sehen wir nun, wie es mit dem schon früher erwähnten Reiterbilde des Regisol zu Pavia steht, welches Grimm und Dehio mit dem Ravennatischen für eins erklärt haben. Dehio namentlich hat sich ohne Weiteres dafür ausgesprochen, während Grimm, der das literarische Material erst herbeigebracht, sich mit grösserer Vorsicht äussert. In seiner Erwiderung auf Grimm hat Bock gerade diesen Punkt — den Kern der eigentlichen Streitfrage — nur obenhin behandelt, so dass ich fürchte, die Leser seines Aufsatzes werden schwerlich durch ihn vollkommen überzeugt worden sein. Ich halte mich darum für verpflichtet, ausführlich auf die Pavesische Statue einzugehen.

In des Rechtsgelehrten Jacobus Gualla „Papie Sanctuarium, impres-

sum Papie per magistrū Jacob de Burgofrācho Anno domini MCCCCCV (d. h. 1505) die x. mensis Novembris, in 4⁰ (auch in der spätern Ausgabe von 1587) findet sich ein Holzschnitt mit der Abbildung des Regisol. Ich gebe ihn hier in gegenseitiger Kopie. Er zeigt uns nämlich das Original von der umgekehrten Seite, so dass ich, um dem Leser die richtige Erscheinung des Bildwerkes vorzuführen, ihn selbst wieder umdrehen musste. Auf fraglichem Holzschnitte erhebt die Figur die linke Hand und fasst die Zügel mit der rechten, während sich, auch ganz abgesehen von der Natur der Sache, aus den gedruckten Berichten das Umgekehrte ergibt. Dexteram manum extendens; habet sub sinistro pede catulam etc. etc. Die Abbildung ist zwar, wie man bemerkt, so oberflächlich, dass nicht einmal der Bart, den die Figur den Beschreibungen zufolge trug, angegeben ist; jedoch ersieht man so viel, dass die ganze Haltung mit den Angaben des Agnellus nicht übereinkommt. Nach diesen führte der Theoderich zu Ravenna Lanze und Schild; die Statue zu Pavia dagegen trug das Gewand des Friedens. Wie man aus Walafrid's Worten ersieht, fehlten an dem Aachener Bilde die Zügel; indirekt kann man dies wenigstens ebenfalls aus der Beschreibung des Agnellus schliessen. Das Regisol dagegen zeigte dieselben. Während wir das Verhältniss der Nachrichten des Agnellus und des Walafrid so fassen konnten, dass sie sich nirgends mit Bestimmtheit widersprachen, vielmehr gegenseitig ergänzten, so empfinden wir sofort zwischen den Statuen zu Ravenna und Pavia den grundsätzlichen Widerspruch. Sollte Jemand versuchen, von dem Regisol ausgehend die Angaben des Presbyters als fehlerhaft hinzustellen und auf solche Weise dasselbe zu der von Ravenna weggeführten Statue zu machen, so müsste ich dagegen auf's Entschiedenste Verwahrung einlegen. An die Worte des Agnellus sind wir gebunden; sie müssen den Ausgangspunkt der Untersuchung bilden, denn



in ihnen haben wir die früheste Nachricht von dem Ravennatischen Werke. Umgekehrt aber auch muss ich die Bemühungen Grimm's, an dem Regisol herumzudeuten, bis es mit Agnellus stimmt, für unannehmbar erklären. Er sagt: „Was Katze (das Thier unter dem linken Hufe war übrigens nach der Angabe der Quellen keine Katze, sondern ein kleiner Hund; catulus, catula und cagnoletto sind die gebrauchten Ausdrücke) und Steigbügel betrifft, so dürfen wir sie wol für spätere Zusätze halten. Die auf den Hinterbeinen stehende Katze wurde ohne Nebensinn unter den erhobenen Huf gesetzt, um ihm Halt zu verleihen, die Steigbügel vielleicht der Schönheit wegen zugesetzt, Lanze und Schild aus unbekannten Ursachen vielleicht fortgenommen. Wann, wie und warum diese doch nur äusserlichen Veränderungen vorgenommen wurden, sind wir ausser Stand zu beantworten; keinenfalls sind die Veränderungen bedeutend genug, um die alte Nachricht, es sei dies die Statue des Theoderich, welche, von Karl dem Grossen für Aachen bestimmt, in Pavia liegen blieb, zu entkräften.“ Aeusserliche, wenig bedeutende Veränderungen? Ich dächte das Gegentheil. Die Figur hätte geradezu noch einmal umgegossen werden müssen. Wollten wir den Hund zugeben, wie passen aber die friedliche Bekleidung zur Bewaffnung, die demonstrirende Rechte zum Speer? So konnte auch der linke Arm keinen Schild getragen haben. In der Pavesischen Statue war der Bürger, in der Ravennatischen der Krieger verewigt. Offenbar sind beide Statuen schon der ersten Anlage nach verschieden; hier bleibt nichts anderes übrig, als das Standbild in Pavia nicht mit dem Ravennatischen zu identifiziren. Wir wissen überhaupt nichts von einer Veränderung und dürfen diese nicht mir nichts dir nichts annehmen.

Wie steht es aber nun mit jener „alten Nachricht“? Wie ich oben erwähnte, hat Agnellus seinen Bericht nur 38 Jahre nach dem Ereigniss verfasst. Um ihn also zu widerlegen, bedürfte es eines noch früheren Zeugnisses. Nun sehen wir aber, dass die älteste Nachricht über das Regisol um's Jahr 1298 fällt, also nicht weniger als 497 Jahre nach dem Ereigniss. Und gerade in jener dunklen Zeit, wo es keine Buchdruckereien und Telegraphen gab, wo nur spärliche und knappe Chroniken vorhanden waren, und wo demnach die Phantasie den freiesten Spielraum hatte, Märchen für Wirklichkeit zu nehmen und auch wahre Thatsachen durch ihr üppiges Geranke zu umstricken! Keine gründliche geschichtliche Forschung brachte damals das genügende Licht. Die vergleichende Kritik lag noch in der Wiege! Wie man es überhaupt mit den Angaben damaliger Autoren, sobald sie einer ursprünglichen Quelle widersprechen, zu halten hat, kennt ja der Forscher zur Genüge. Eine Nachricht mag hundertmal abgeschrieben worden sein; widerspricht sie

aber den ersten Quellen, so ist sie zu streichen. Und wenn diese Nachricht vom Regisol noch höher hinaufginge, kann sie nicht die Autorität des Agnellus erschüttern. Wie rasch bilden sich nicht die Sagen! Jene Angabe findet sich in Ricobaldi Ferrariensis Historia Imperatorum Romano-Germanicorum a Carolo Magno usque ad Annum MCCXCVIII producta (Muratori, Scriptores Rerum Italicarum IX. S. 235): Idem (Karolus) olim rediens de Hierusalem per Constantinopolim, spretis donariis sibi ab Imperatore oblatis, solum voluit ab eo sacra donaria, scilicet partem Coronae Domini, clavum unum Passionis Christi, partem Crucis Domini, sudarium Domini, quod Romae divisit, Camisiam Beatae Mariae, et Brachium Beati Simonis, item equum aereum cum equite, qui erat Ravennae, abstulit, ut portaretur in Franciam, nunc Papiae. Diese Reise Karl's in's gelobte Land ist nie geschehen; begreiflicher Weise kann er auch damals nicht den Reiter von Ravenna fortgebracht haben! Die Worte des Agnellus dagegen stehen mit den geschichtlichen Thatsachen im Einklang. Man sieht, dass zu jener Zeit die zu Pavia befindliche Statue mit der von Karl weggeschleppten identifizirt wurde. Dass sie nicht mit der Beschreibung und der Angabe des Agnellus stimmte, darum scheerten sich die Leute damals wenig. Ich bin überhaupt der Ansicht, dass des Ravennaten Nachricht von dem Mosaikbild des Theoderich in Pavia vor Allem zur Bildung jener Sage beigewirkt habe. War man aber einmal so weit, die Statue von Ravenna in Pavia zu erblicken, so kostete es wenig Ueberwindung, sie von den siegreichen Pavianern selbst als Beute in die Heimat bringen zu lassen. Wusste man ja zudem, dass die Langobarden unter den Königen Luitprand und Haistulf Ravenna erobert; und Pavia war ja deren Hauptstadt! Wir treffen darum auch ein buntes Gemisch von allerlei derartigen Sagen, die sich an die Reiterfigur geschlungen hatten.

Die Nachrichten über die Statue lasse ich, so weit sie nicht unwesentlich sind, hier folgen; der Leser möge sich daraus sein Urtheil selbst bilden.

Dieselbe sollte nach der Niederlage der Pavesen durch die Mailänder im Jahre 1201 nach Mailand gebracht werden, wenn nicht der Mailänder Erzbischof Philipp sich widersetzt hätte. Similiter et Ydolum Regosolis, heisst es in Gualvano Fiamma's (um 1340) Mailänder Chronik zum Jahre 1201, quod Karolus Magnus illuc detulit ad Civitatem Mediolanensem deductum fuisset, nisi Philippus Archiepiscopus obstitisset. Was aber damals versäumt wurde, holten die Mailänder bei der Eroberung Pavia's im Jahre 1315 nach; die Bildsäule wurde herabgeworfen und zerbrochen nach Mailand geschleppt: Papia subjicitur, homagium confici-

tur, Regisolium dejicitur (Gualvano Fiamma, de Rebus Gestis Azonis Vicecomitis, bei Muratori, Scr. Rer. It. XII. S. 1021). Aus der Zeit, als das Regisol zu Mailand lag, datirt die Nachricht der anonymen Mailänder Chronik um's Jahr 1320 (abgedruckt bei G. Bugatti in seinen Memorie storico-critiche intorno le reliquie ed il culto di S. Celso Martire, Milano 1782. S. 133): Eminuit etiam longis in urbe illa temporibus ereus ille equus fusilis et deauratus cum insidente equite qui vulgo Regisolium dicebatur. Erat enim loco patenti et eminenti ante matricem Ecclesiam super latericiam columpnam. Eques autem una manu freno regebat equum, alteram tenebat extensam. Equi pes unus a catulo ereo tenebat (soll heissen tenebatur) erectus. Et quod mirifice commendabat artificem, tanta quippe militari doctrina, et tam docta, tamque venusta industria videbatur eques equo insidere, ut non solum ejus decora insessio, sed et regulata stapediacio (Steigbügelhaltung) contemplantes ad equitatum instrueret, verum etiam provocaret. Unde et nobiles pariter, et ignobiles cives, et hospites, adveneque tanta cum aviditate contuebantur, ut etiam longa mora contuentibus fastidium non pararet. Incole vero urbis eum habebant decus Civitatis. Hec, que loquor oculis meis vidi et novi. Legi etiam in cronicis Ecclesie Ravennatis, quod hoc simulacrum fabricari fecit Rex Italie Theodericus apud Ravennam et in ponte austri Ravenne locari: et sic in pontificali libro ejusdem Ecclesie legitur. Karolus Rex Francorum et Romanorum Augustus inde eum sustulit, ut transferret in Franciam. Qualiter vero Papie delatum fuerit, diverse narratur. Vulgo fertur, quod Papienses Ravennam hostiliter invadentes illud inde sustulerunt; unde processu temporis Ravennates hostiliter aggressi Papiensem Urbem portas contectas laminis ereis et deauratis apud Basilicam beati Petri in Celo aureo in recompensam sive rationem prefati simulacri Ravennam exportarunt, et ibi hodie haberi dicuntur. In aliquibus Cronicis legi, quod cum Theodericus prefatus Rex una cum Mediolanensibus*) Odovacrum ytalie Regem apud Ravennam oppressisset, Mediolanenses statuam hanc c. padi fluenta usque Papiam perduxerunt, quam Papienses occulte subtractam occupaverint. Sed vulgatior est fama opinionis prioris.

Mansit autem statua hec equestris tam Ravenne quam Papie per annos circiter octo centum, computando annos a tempore regni Theoderici, qui regnavit circa annum Domini quinquecentum, usque ad annum

*) Die Herren Mailänder gönnten also ihren Feinden nicht den Ruhm, das Reiterbild selbst in Ravenna erbeutet zu haben; Mailändischer Tapferkeit verdankte man es, und die Pavesen gewannen die Statue nur durch Hinterlist, durch Diebstahl!

Nativitatis Christi MCCCXV. Tunc enim Papia a Mediolanensibus furto optenta, statua ipsa equestris per equestres videlicet mercenarios Mediolanenses, adhibitis equis funem trahentibus fuit solo prostrata, et postea in fragmenta conversa, Mediolanumque delata. Licet autem, ut dixi, Papienses hoc Civitatis sue decus prestantissimum reputarent, et propterea de illius turbandum (erat) ruina, tanta tamen fuit oborta stupefactio ex urbe furata, tamque merens et tristis pars Civium, que urbem amiserat, tam vero gaudens pars, que exulaverat, ex patria aquisita, ut ruine statue preponderavit meror et gaudium conreptum ex urbis subita et incredibili novitate. Non miretur autem quis, si prolixiori sermone immoratus sum de hac narrando statua; ad hoc enim et vetustas ejus et vulgata celebrisque fama me induxit.

Wir sehen hieraus, dass das Regisol bereits vor der Wiederaufrichtung auf einem Platze an der Kathedrale stand, und zwar auf einer backsteinernen Säule. Desgleichen hatte es bereits damals die Steigbügel und den ehernen Hund, der unter den Huf des Pferdes gesetzt war. Die Mailändischen Söldner befestigten es mit einem Strick an ihre Pferde und rissen es herab; es wurde nach Mailand gebracht, wo die Stücke, in welche man es zerschlug, an die Bürgerschaft vertheilt wurden. Dass die Nachrichten über den Transport aus Ravenna des geschichtlichen Erweises entbehren, bedarf kaum der Erwähnung; wichtig ist hier nur die aus den Ravennatischen Chroniken geschöpfte Nachricht, dass es Theoderich anfertigen und auf dem Pons austri zu Ravenna habe aufstellen lassen. Dies bezieht sich offenbar auf das mit dem Regisol verwechselte Reiterbild des Agnellus; ich werde darauf später zurückkommen. Wir sehen zugleich, wie der Verlust des Regisol den Einwohnern Pavia's zu Herzen ging; selbst bei den Vertriebenen, welche durch die Niederlage der herrschenden Partei in ihre Heimat zurückgeführt worden waren, überwog die Trauer um den Verlust des städtischen Wahrzeichens die Freude über ihre Rückkehr. Die Pavesen säumten darum auch nicht, die verschiedenen Stücke bei den Bürgern von Mailand zurückzukaufen, das Bild neu zu vergolden und es wieder auf eine (wol dieselbe) Säule zu stellen. Dies geschah im Jahre 1335. Zu jenem Jahr bemerkt Gualvano Fiamma's Chronik (Bugatti, a. a. O. S. 134): Tunc temporis MCCCXXXV Cives de Papia sui ydoli regosoris abscentiam non sustinentes, quod Mediolanenses de alta pilla deiecerant, cum Civitatem superassent, in Civitate Mediolani per domos et familias frusta et petias comparaverunt et ipsum deintegrantes deauraverunt et in pilla alta erexerunt. Et tenet manum extensam versus Mediolanum; quasi velit jurare fidelitatem Civibus de Mediolano, qui ipsum tamquam servum Papiensibus vendiderant.

Ebenso meldet der anonyme Commentarius de Laudibus Papiae (Muratori, Scr. R. It. XI. S. 17): Ecclesia Cathedralis, eo quod ex duabus Ecclesiis perficitur sine medio pariete contiguis, quemdam magnum praetendit in latitudine cursum in tertiam fere partem stadii, habens nihilominus testudines undique cum columnis, anet cujus frontem est Platea, quae dicitur Atrium, aequae longitudinis latitudinis et amplius, in qua toto anno possunt omnia humanae vitae necessaria venalia reperiri, in cujus Plateae medio super columnam lapideam. vel lateritiam et tabulam saxeam erecta est Statua equi et sessoris, aenea nuper deaurata, respiciens in Aquilonem, majoris quantitatis, quam hominis vel equi viventis, dexteram manum extendens, habens sub anteriori sinistro pede equi catulam erectam ejusdem metalli, ipsum equi pedem levatum tenentem. Quae statua cum repercussione Solis mirabiliter radiet, et quia forte sic etiam antiquitus radiabat, Radisol ab incolis appellatur, quasi Radius Solis; vel dicitur Regisol, quasi regens Solem, eo quod, sicut fertur, antiquitus artificioso vel incantato motu gyrum Solis imitabatur. Hanc autem Statuam antiquitus et Corpus B. Eleucadii Episcopi abstulerunt Ravennatibus Papienses, contra quos habuerunt inimicitiam atque bellum.

Aus diesen beiden Nachrichten ersieht man, dass die Statue gegen Norden nach Mailand zu gerichtet war. Bemerkenswerth ist die Nachricht der letzeren Chronik, dass Ross und Reiter Ueberlebensgrösse hatten. In derselben kommt auch der Name Radisol vor, hergeleitet vom Glanze, den die neue Vergoldung in der Sonne ausstrahlte. Nun ist allerdings nicht unmöglich, dass der Name der Statue in der That von dem Glanze hergeleitet war, und dass man ihn aus Missverstand in Regisol umwandelte, wahrscheinlich ist es mir aber nicht. Regisol ist einmal der gewöhnliche Name, und es lässt sich ganz zutreffend von Regisolium, Solium Regis ableiten, Thron des Königs, Königsthron, womit man ursprünglich die ganze Säule bezeichnet haben muss. Die anderen Deutungen, wie regens Solem, Re del Sole, sind zu geschraubt. Der Name Rugiasole, der bei dem Ungenannten des Morelli (Notizie d'Opere di Disegno 1800. S. 46) und bei Corio (Historia di Milano 1503), also bei zwei im Anfange des 16. Jahrhundert geschriebenen Werken, vorkommt, und das Regesò, wie die Lombarden (Ende des 15. Jahrhunderts) nach Decembrio, Leben von Piccinino (Muratori, Scr. It. XX, S. 1070) es nannten, sind offenbar noch grössere Verstümmelungen, als Regisol schon an und für sich ist.

Eine weitere Erwähnung finden wir in der anonymen Ravennatischen Chronik, deren letzte Nachricht bis 1347 geht (Muratori, Scr. It. I. Pars II. S. 576): Circa Annos Domini DXIX (519). Per haec tempora, quibus Theodericus Rex Gothorum regnabat in Italia, ipse fecit construi egregia

Opera maxime in Ravenna, scilicet Ecclesiam Gothicam, Turrim Palatii, Ecclesiam Sancti Martini in Caelo Aureo, Ecclesiam Sanctae Mariae Rotundae extra muros, quae uno lapide tegitur, et equum cum equite aereo-auratum, quem postea Carolus Magnus Ravennam abstulit, ut versus Franciam deportaret, sed in itinere Caroli postea Papiae remansit. Dieselbe Chronik noch einmal (S. 577): Circa Annos Domini DCCCX (810) Carolus Imperator et Rex Franciae venit Ravennam. Hic equum aereum, qui erat in Ravenna, abstulit, ut in Franciam poneret, qui tamen Papiae visitur. Gratiosus Archiepiscopus Ravennae, qui prandens in Ravenna cum Carolo praedicto prophetizavit de Ravenna, ut continetur in Pontificali Ravennae. Et postea a parvo tempore Stephanus Papa IV. veniens de partibus Galliae venit Ravennam, qui ostendit in Ecclesia Ursiana Sandalia Christi.

H. Grimm legt allzu viel Werth auf diese Nachrichten. Er findet darin die Bestätigung, dass die Bildsäule wenigstens vor 810 nicht aus Italien herauskam, sondern in Pavia liegen blieb. Der Chronist sagt aber nur, dass Karl um 810 nach Ravenna gekommen sei und die Statue weggeführt habe. Man sieht schon hieraus, wie flüchtig er die Sache genommen; denn 810 ist Karl nicht in Ravenna gewesen. Dieses Jahr ist von dem Verfasser ohne Zweifel nur als eine allgemeine Zeitbestimmung angegeben worden. Man muss sich hüten, genaue Folgerungen daraus zu ziehen; denn ob die Thatsachen 9 Jahre früher stattfanden, kümmerte ihn wenig; es genügte ihm anzugeben, dass es um 810 der Fall war. Dass er das Pontificale des Agnellus kannte, ersieht man aus der obigen Anführung desselben; er wird auch die Nachricht von der Wegführung aus Ravenna diesem Werke entnommen, mit der Bemerkung, dass es zu Pavia geblieben sei, aber die Meinung seiner Zeitgenossen wiedergegeben haben. Dass Agnellus schlechter berichtet war, als jener um ein halbes Jahrtausend spätere Scribent, mag ein Anderer als ich glauben.

Eine ausführliche Nachricht über das Regisol findet sich in Johannis de Mussis Chronicon Placentinum (von Piacenza), um 1400 geschrieben. Hier heisst es im Einklang mit den oben genannten frühern Quellen (Muratori, Scr. R. It. XVI. S. 491): Et Mediolanenses et eorum stipendiarii projecerunt Recessorem (verderbt statt Regisol) cum equo dicti Recessoris in terra, et ipsum straxinaverunt per totam Civitatem Papiae. Iste Recessor cum equo erat magnus et pulcher valde; tamen postea est refactus et est positus supra unam magnam columnam lapidum in medio Plateae Papiae, quae est ante Ecclesiam S. Syri cum facie versus Civitatem Mediolani, cum manu dextera extensa versus dictam Civitatem Mediolani, et videtur quod velit dicere: *Possa Milano.* Dicitur quod jam fuit tempus quod Desiderius Rex Lombardiae invasit Civitatem Ravennae

et Recessorem et equum suum, omnia de bronzio, asportavit. Ita dictus Recessor stat sic bene in dicto equo, quod numquam fuit aliqua persona quae melius staret ad equum: unde dicitur quod vult discere bene equitare, respiciat bene dictum Recessorem, et ipsum miret sicut sedet et stat ad equum, et si voluerit, discet bene equitare.

Im Jahre 1438 eroberte Niccolò Piccinino, der Feldhauptmann Philipp Maria Visconti's, Herzogs von Mailand, Ravenna, und man schleppte die vergoldeten Thüren, welche man als von Pavia nach Ravenna entführt ansah und auf Bertarit, König der Langobarden, zurückführte, nach Pavia, das zum Herzogthum Mailand gehörte. A. M. Spelta, Historia delle vite di tutti i Vescovi di Pavia, 1597, S. 397, gibt einen Bericht darüber und theilt die zu seiner Zeit noch verhandenen Verse mit, welche man damals auf dieses Ereigniss gemacht hatte. Sie waren unterzeichnet: M.CCCC.XXXVIII. 3. Septemb., und befanden sich auf einer Marmortafel, die man in einen Pfeiler an dem Domportal eingefügt hatte. Spelta theilt die ganze Inschrift mit; uns interessiren aber daraus nur die folgenden Verse, welche schon von Bernardo Sacchi (Saccus), de Italicarum Rerum Varietate et Elegantia, 1565, S. 106, und dem ihm nachschreibenden Stef. Breventano, Istoria della Antichità di Pavia, 1570, S. 9, gegeben worden waren:

Milite cum quondam terrestri freta Ravenna
Ticinum irrueret, populus Papiensis in hostem
Classe armatus adit, belloque illabitur undis,
Adventare hostes, sic sors tulit, inscius alter
Alterius fidens animis inimica petebat
Moenia, Regalem valvis insignibus Urbem
Ille hanc expoliat, mirandus Regisol inde
Huc aufertur eques, sic victor victus abivit.

Robolini, Notizie etc. 1823, I. S. 191, setzte anstatt abivit: evasit, aus welchem Grunde ist mir unbekannt.

Die Pavesen sollten also einmal mit einer Flotte und die Ravennaten zu Lande zu gleicher Zeit in die feindliche Stadt eingedrungen sein, und die Einen die Thore, die Andern das Reiterbild weggeschleppt haben. Es ist dies nur eine nothwendige Folge der Angabe der erwähnten Mailänder Chronik von 1320, nach welcher die Rede ging (vulgo fertur), dass die Pavesen in einem Kriege das Regisol von Ravenna, und später (processu temporis) die Ravennaten dagegen bei einem gleichen Anlasse die ehernen Thore von Pavia als Ersatz fortgeschleppt hätten. Nur begreift man nicht, warum denn die Bürger Ravenna's nicht auch den Reiter mitgenommen haben sollten; so gut als die ehernen Thore,

hätten sie auch die Statue sich aneignen können. Zur Verbesserung dieses Widerspruches wol half man sich mit der in obiger Inschrift ausgedrückten Fabel von der Gleichzeitigkeit der Eroberungen. Ob sich das auch erweisen liesse, darum bekümmerte man sich natürlich nicht; galt es ja zudem in einer öffentlichen Aufschrift eine Heldenthat der Bürger zu verewigen!

Im Jahre 1527 bei der Erstürmung Pavia's (6. Oktober) durch die Franzosen unter Lautrec wurden die Thore wieder nach Ravenna gebracht; die gleichfalls beabsichtigte Entführung des Regisol scheiterte jedoch. Rubeus (Rossi) bringt in seiner Geschichte von Ravenna, S. 695 der Ausgabe von 1589, folgende Mittheilungen, deren völlige Richtigkeit ich allerdings dahin gestellt sein lasse:

Hic (nämlich Cosmus Magnus, ein Soldat aus Ravenna) in exercitu Gallo sub Lotrecchio apud Guidum Rangonum, annos natus quinque et viginti, in Ticinensi oppugnatione stipendia merens, cum jam arcis moenia ac quadrata turris, unde oppugnatio coeperat, vi incredibili tormentorum corruisset, neque ullus reperiretur, qui auderet certo se periculo committere et fossam transvadare, ipsamque ruinam, qualis esset, quaque patefaceret aditum, perlustrare, Cosmus nihil haesitans, et provinciam accepit, et egregie fortis, licet non absque ingenti periculo et bis de muro deiectus, summa virtute praeclaraque laude absolvit; quamobrem Gallis facultatem praebuit, ut se Duce, semperque praeeunte, per easdem ruinas in arcem irruperint. Is igitur a Lotrecchio in praemium navatae fortiter operae, aenea equestri statua, quam olim Ravenna abductam ad eam urbem a Carolo primo Caesare docuimus, facile impetrata, dum ceteri ad diripiendam urbem incumbunt, ipse in forum descendit et cum manipularibus suis atque item fabris deiicere statuam de sede sua, verae nobilisque Ravennatis gloriae haeres, curavit. Cum vero Ticinenses vel lacrymis a Lotrecchio eius vetustissimi monumenti jacturam deprecarentur, Francisco Boticella perorante tantumque auri, quantum pro murali corona (Mauerkrone) fabricanda satis esset, promittente, nihil impetrarunt; quamquam Paulus Jovius, in multis, nomineque praesertim Cosmi, quem Hostasium vocat, deceptus aliter scribit. Verum quod per lacrymas et preces non sunt assequuti, id per vim Ticinenses habuere; cum enim statuam navigio per Padum Cosmus Ravennam deveheret jamque Cremonam esset ventum, arcis Cremonensis custos, cum militibus aliquot erumpens, de manibus Cosmi intrepide, sed frustra, pugnantis, eam rapit, Ticinumque remittit.*)

*) Grimm's Darstellung, wonach die Pavesen zu Lande dem Räuber nachgerückt wären und ihm die Statue abgenommen hätten, ist demnach unrichtig. Nach Spelta hiess jener Befehlshaber von Cremona Annibale Picenardo.

Ravennam Cosmus hoc anno (1528) reversus; nam superiore statuam equestrem acceperat; eximii decoris ac pietatis in patriam gloriosum fructum habuit, pictam in foro tabulam, qua omnis rei historiam in testimonium virtutis adhuc patet, Senatusque sorori illius, cui Cosmae nomen fuit, sese virginem sacrare in coenobio corporis Christi volenti, grati animi erga Cosmum significationem praebiturus dotem persolvit. Meliorem eventum Caesar Grossus habuit, qui cum apud Venetos, cohortis Praefectus, militaret, in eadem Ticinensi direptione, quae Venetis paulo post urbem occupantibus, valvas aeneas cancellato opere elaboratas Ravennam devehendas curavit.*) Eas autem Ticinenses esse praedicant, multoque ante Ravennam fuisse delatas; quod ex Desiderio Spreto cognoscere quisque potest, qui scribit sua aetate in foro Ravennati locatas, ab Ticinensibus repetitas fuisse; sunt igitur, qui ea depopulatione, quam Galli Ravennae intulerunt, Ticinum revectas affirment, a quibus non magnopere dissentio. (Ist aber unrichtig, denn die Thore wurden im Jahre 1438, als der Feldherr Philipp Maria Visconti's, Niccolò Piccinino, Ravenna eroberte, nach Pavia weggeschleppt; die Verwüstung Ravenna's durch die Franzosen fand erst 1512 statt.) Ravennates Thomae Mauri patritii Veneti famulo qui eas Ticino Venetias abduxerat, nummos aureos decem, et nautae, qui Venetiis invexerat Ravennam, duos numeraverunt easque denuo in Foro, ubi nunc eas conspicimus, locaverunt, mense Decembri (1528).

Leandro Alberti, Descrizione di tutta Italia, 1557, S. 375, hatte schon vor Rossi einen kürzern, aber mit ihm übereinstimmenden, Bericht gebracht. Er nennt den Soldaten Cosmo di Magnà, während Rossi, der überhaupt mit pedantischer Gelehrsamkeit Alles zu latinisiren liebt, ihn in Cosmus Magnus überträgt. Spelta schliesst sich ihren Berichten an. P. Giovio (Jovius) dagegen hatte eine andere Erzählung gebracht, welche, wie man gesehen, von Rossi für unrichtig ausgegeben worden war. Er hatte den Soldaten Hostasio genannt und behauptet, dass Lautrec durch die Bitten der Pavesen, besonders des P. Fr. Bottigella, gerührt dem Ravennaten die Entführung des Reiters nicht gestattet habe. Sehr beweglich schildert Giovio den Jammer ob des drohenden Verlustes der Statue; es seien den Bürgern sogar die Thränen gekommen. Auch Rossi spricht von Thränen. Zu jener Zeit, und namentlich im Süden, pflegte sich das Gefühl unmittelbarer zu äussern, als heutigen Tages. So erzählt

*) Diese ehernen Flügel wurden also nicht, wie Grimm sagt, bei dem Sturme Lautrec's, sondern bei der im Jahre 1528 erfolgten Einnahme Pavia's durch die Venetianer und ihre Verbündeten fortgeschleppt.

auch Dürer in seinen venetianischen Briefen von Geigern, welche über die Lieblichkeit ihrer Musik selbst weinten. Giovio's und Rossi's Berichte brauchen darum keine rednerische Uebertreibung zu sein. Im Falle aber auch, dass Uebertreibung dabei unterliefe, so ergibt sich doch immerhin, wie theuer der Stadt das Werk geblieben war; sie betrachtete es als ihr Wahrzeichen, ihr Palladium. Zugleich aber ersehen wir, dass es den Ravennaten als ihr rechtmässiges Eigenthum galt.

Von weitern Schicksalen des Bildes hören wir nichts mehr, bis zum Erscheinen des 2. Bandes (1785) von S. S. Capsoni's Memorie istoriche della regia città di Pavia, worin der Verfasser sich ausführlich über das Regisol verbreitet (S. 81 ff.): In proposito degli ultimi quattro memorati Augusti non è da ommettere che la statua equestre di bronzo eretta nella piazza del duomo e chiamata volgarmente il Regisole a ciascuno di essi viene attribuita. Pier-Candido Decembrio che scrisse la vita del famoso guerriero Nicolò Picinino verso il 1450 la suppone di Adriano che primo fu tra i Cesari a nutrire la barba. G. Merula, del mentovato Decembrio quasi coetaneo, *ex comparatione numismatum* pretese che siavi nel Regisole *idem oris habitus, figura et lineamenta eadem* di Antonino Pio. Alla qual decisione facendo eco sì gli scrittori Pavesi che i più intelligenti ancora fra gli esteri parea la cosa omai passata in giudicato. Se non che poi alla comune opponendosi D. Bernardo Montfaucon e giudicando con somma franchezza esser questo un Marc' Aurelio ci ha messi piuttosto in mala fede, ci ha l'insigne Maorino autorizzati a esaminar meglio codesti lineamenti. Si unirono per tal esame l'Eminentissimo Carlo Francesco Durini, già Pastor nostro di glorioso e amabile ricordanza, e 'l Padre Maestro Enrico Porta Domenicano antico Professore di questa R. I. Università, e ben diversamente ancora sì l'uno come l'altro *ex comparatione numismatum* la testa ravvisarono di Lucio Vero. Io ben lontano, quando pur vivessero entrambi, da far la corte in siffatte materie nè a un Signore vestito di Porpora nè ad un amico e rispettabile confratello, non vuo' farla nemmeno alla patria, che maggiormente si compiacerebbe nella effigie d'altro più lodato esemplare. Devo riferire soltanto, come avendola veduta dappresso (alloracchè per collocarvi sotto il nuovo piedestallo fu ritirata in una bottega vicino al duomo) avendola, dico, veduta senza la menoma prevenzione mi risvegliò essa naturalmente l'idea d'un Satiro; nè m'incontrai che molti anni dopo a leggere nello Spon (Rei antiquariae selectae quaestiones t. 3. Ant. Graec. et Rom. pag. 567) che Lucio Vero in fatti ebbe del satiro e nè costumi e nella fisionomia, quale almena usavan gli antichi di rappresentarela. Quindi ho assai timore che Montfaucon ingannato siasi anche in Pavia come fece in Roma nella villa Mattei (Siehe Ficoroni, Osservazioni

sopra le antichità di Roma, 1709, pag. 31) prendendo colà istessamento Lucio Vero per Marc' Aurelio. Così di questo che d'altri si hanno, è vero, parecchie medaglie, ove stando l'Imperadore a cavallo tiene alzata la destra in atteggiamento di pacificatore: *Imperator eques, dextera elata* (*quem habitum pacificatoris appellare solent* gli antiquarj). Ma nessuna meglio corrisponde alla statua pavese quanto il rovescio d'un medaglione che si conserva nel Cesareo Real Museo di Vienna (Siehe Numism. Cimaelii C. R. Austriaci Vindobonensis opera et studio Valentini du Val, Erasmi Frölich et Josephi Khell. Vindobonae 1755. pag. 10 und 46) Rovescio anepigrafico; ma intorno alla testa o *caput nudum* senza ornamento d'alloro nè altra corona si legge: IMP*erator* CAES*ar* L.*ucius* AVREL.*ius* VERVS AVG.*ustus* TR.*ibunitia* P.*otestate* II. COS. II. Onde non è improbabile che nell'anno istesso 161 (di lui console il secondo) e nella stessa occasione sia stata eretta la presente statua, che da Roma passò forse a Ravenna (Platina in Gregor. II), dai Ravennati a noi. Un' altra medaglia simile ad onor suo riferisce Vaillant (Numism. Imp. August. a populis Romanae ditionis graecae loquentibus etc. Amstelaed. 1700. pag. 64) coniata in Mitilene. Ma la digressione sorpassa i limiti e siccome a Pavia questo fra mille vicende conservato palladio non appartiene che dai tempi di Carlo Magno, sotto quell' epoca ne riparlerò (nicht erschienen).

Das Standbild war also vor 1785 zur Aufstellung auf eine neue Basis herabgenommen und in eine Bude nahe beim Dom verbracht worden, wo es Capsoni in der Nähe untersuchen konnte. Dass es wieder aufgerichtet wurde, geht aus Capsoni's Worten hervor. Lange indessen sollte es nicht mehr stehen, denn es wurde nach dem Berichte von Malaspina di Sannazaro, Guida di Pavia 1819, S. 83, im Anfange der französischen Besitzergreifung Pavia's (die Franzosen kamen zuerst im Frühjahr 1796 in die Stadt) zu Grunde gerichtet: Non molti anni sono però nella piazza detta piazza piccola tra la Cattedrale ed il palazzo Vescovile sussisteva una statua equestre di bronzo, detta Regisole, che fu atterrata e distrutta sulle prime dell' invasione francese, forse perchè rappresentava un imperatore romano e pel vandalismo in allora dominante. Da taluno era questa creduta di Lucio Vero, e da altri di Antonino Pio, o di Marc' Aurelio, ma la varietà delle opinioni deriva appunto per essere lavoro mediocre de'bassi tempi probabilemente tolto a Ravenna sotto il regno de' Goti o Longobardi, e cosi tal monumento fu depredato dalle orde antiche, e distrutto dalle moderne. Il nome di Regisole derivò forse dal gesto steso della mano destra di questa statua equestre, sul fare appunto di quella ben nota di Marc' Aurelio, per cui, tenuto probabilmente dal popolo rozzo di que'tempi per Giosuè (Josua) che arresta il

sole, tramandossi ai posteri la denoninazione di Regisole. Stimai di qui far cenno di tal monumento, benchè più non esista, pel doppio di lui rapporto colla storia antica, e moderna, e perchè viva tuttor se ne conserva la triste memoria.

So ging dieses Jahrhunderte lang erhaltene Werk, das theuere Wahrzeichen der Stadt Pavia, durch den Vandalismus der französischen Freiheitsbringer zu Grunde!

Dass natürlich unter solchen Umständen manche Punkte fraglich bleiben werden, begreift sich von selbst. Zudem sind die Beschreibungen davon gar nicht so in's Einzelne gehend, wie man wol wünschte, und die Abbildungen, soweit sie mir wenigstens bekannt geworden sind, entbehren jeder Genauigkeit. Ueber die Säule sind wir nicht weiter unterrichtet, als dass sie hoch war, aus Backsteinen bestand und oben eine tabula saxea trug, worunter das Kapitäl und der Aufsatz zusammen gemeint sein mögen. Unsere Abbildung gibt blos diesen Theil; den Säulenschaft und die Basis hat man sich zu ergänzen. So elend der Holzschnitt aber ist, so erscheint er immer noch als ein Meisterwerk gegen die kleine (nicht gegenseitige) Vignette, die Spelta seinem genannten Werke, S. 464, beigegeben hat: diese ist unbeschreiblich roh, und selbst die allgemeinen Verhältnisse sind verdorben. Ein besonderes Kunstwerk scheint die Bildsäule übrigens auch nicht gewesen zu sein. Dass die mittelalterlichen Chronisten und die Lokalhistoriker von Pavia sie herausstreichen, hat in meinen Augen weniger Gewicht als die Angabe Cochin's, Voyage en Italie, 1758, III, S. 246, der sie ganz mittelmässig nennt. (Vergl. auch Malaspina di Sannazaro's obige Worte: lavoro mediocre). Uebrigens konnten auch die Zerschlagung und die Wiedereinrichtung natürlich nicht zur Verbesserung wirken, und der Einfluss der Witterung wird sie auch sehr mitgenommen haben. In den unter G. Merula's (2. Hälfte des 15. Jahrhundert) Namen herausgegebenen Historiarum Mediolani Libri IV (Muratori, Scr. R. It. XXV, S. 126) wird die Wiederzusammenfügung als so geschickt angegeben, dass man keine Spuren des Bruches gesehen habe, obwol das linke Bein nicht recht zu den andern Gliedern passe. Merula preist im Uebrigen die Schönheit des Werkes. (Ingenium atque sollertia artificis magna magnaque vis ferruminationis fuit, quasi disjecta et dissipata membra suo ita loco compacta coeant et quadrent, ut nulla vestigia fracturae extent; quamquam sinistrum crus ad cetera membra parum conveniat). Spelta, S. 465, behauptet, das Pferd sei viel besser als der Reiter gewesen. War dies wirklich der Fall, dann hatte es vielleicht ursprünglich einen Andern getragen. Ueber die Zusammensetzung der Glieder gibt Sacchi,

de It. Rer. Var., S. 105 b, cap. V, die Auskunft, dass sie von Schrauben*), welche sich vermittelst einer Zange aufdrehen liessen, festgehalten worden seien; diese Schrauben hätten die verschiedenen Glieder des Rosses so verbunden, dass der Körper aus Einem Gusse zu sein schien. Der Transport von Ravenna sei nicht schwer gewesen, da man nach Entfernung der Schrauben das Werk habe auseinandernehmen können: facilis fuit translatio, quoniam Equestris statua composita est per partes, quae solvi ab alterutris possunt, reseratis claviculis, qui vermiculato opere volubiles sunt et forcipe circumaguntur, ipsisque claviculis singuli artus equi in unum corpus coaptati firmantur elegantissime, ita ut compactum totum corpus uno opere videatur. Diese Schrauben können wol nicht erst seit der Zerschlagung vorhanden gewesen sein, da ja Merula angibt, man habe die Spuren der Zerstörung nicht mehr gesehen; die einzelnen Glieder werden von Anfang an löslich gewesen sein. Schon deshalb hätte Karl dem Grossen der Transport nicht schwer fallen können. Er war überhaupt der Mann nicht, eine begonnene und verhältnissmässig so geringfügige Unternehmung aufzugeben. Warum also sollte er das Werk in Pavia haben liegen lassen? Schon die ältern italienischen Geschichtschreiber suchten nach einer Erklärung. B. Corio, Historia di Milano, 1503, Parte I., unter dem Jahre 505, lässt den Kaiser in Pavia krank werden, und deswegen sei die Statue dort geblieben. Tommaso Tomai, Historia di Ravenna, 1580, S. 78, und Spelta a. a. O. schreiben dies nach; der Letztere aber meint, es könnten auch Kriegessorgen daran Schuld gewesen sein: lauter Vermuthungen, welche alles festen Bodens entbehren. Noch viel weniger aber ist zu anzunehmen, dass das Werk einmal von Aachen nach Pavia gebracht worden. Hätte es übrigens in Aachen längere Zeit gestanden, so würden wir auch wol durch andere Quellen unterrichtet sein. Wann es aber zu Grunde ging, kann man nicht angeben. Schwerlich dürfte es die normannische Zerstörung Aachen's im Jahre 881 überdauert haben.

Die geschichtlichen Nachrichten über das Regisol, soweit sie nämlich bis in's 13. Jahrhundert zurückgehen, mussten wir demzufolge als eine Verzerrung der Angaben des Agnellus erkennen. Dieser erwähnte in Pavia eine Darstellung des Theoderich und sprach ferner von einem aus Ravenna fortgeschleppten Reiterbild desselben: Grund genug, um eine in Pavia erhaltene Statue sofort damit zu identifiziren. Dass die Nachrichten des Presbyters gar nicht damit stimmten, war zu jenen Zeiten, wo man

*) Claviculae volubiles opere vermiculato glaube ich so übersetzen zu müssen. Diese Umschreibung wird der Verfasser gebraucht haben, weil ihm ein spezieller lateinischer Ausdruck für Schrauben nicht bekannt war.

es mit der geschichtlichen Wahrheit nicht genau zu nehmen pflegte, von keinem Belang. Jetzt liegen aber die Dinge anders, und Agnellus muss wieder in seine Rechte treten. Wen das Regisol aber eigentlich vorstellte, ist freilich unter diesen Umständen nicht mehr mit Sicherheit zu bestimmen. Merula schwankte zwischen Odovakar und Antoninus Pius, welcher letzte besonders viel Anklang fand. B. de Montfaucon (Diarium Italicum, cap. 2, S. 30) bekämpfte aber diese Meinung und sprach sich mit Entschiedenheit für Mark Aurel aus. Capsoni dagegen widerspricht, wie wir gesehen haben, ihm ebenfalls, und die Thatsache, dass er das Werk in der Nähe betrachten konnte, gibt ihm allerdings einen Vorzug; wozu noch kommt, dass die Züge des Lucius Verus sich leicht erkennen lassen. Ich brauche übrigens wol kaum zu sagen, dass seine Vermuthungen über die Geschichte des Denkmals ebenso unkritisch sind, als die seiner Vorgänger. Die Erscheinung des Holzschnittes würde die Statue ganz wol in die Zeit des Verus († 169 nach Chr.) rücken lassen — es müssten nur die Steigbügel, was mir nicht bekannt ist, zu jener Zeit schon angewendet worden sein. Man könnte vielleicht auch sich mit der Annahme helfen, dass die Steigbügel ein späterer Zusatz wären; wahrscheinlich ist sie freilich nicht. Der steife Sattel, worüber nach dem Holzschnitt eine Decke zu liegen scheint, würde mich nicht befremden, indem wenigstens ähnliche schon frühe nachweisbar sind; die erste Erwähnung der Steigbügel jedoch fand ich im *Στρατηγικόν* des Maurikios (siehe Arriani Tactica et Mauricii Artis militaris Libri duodecim, ed. Joh. Scheffer. Upsala 1664. S. 22): An den Sätteln muss die Reiterei zwei eiserne Steigbügel haben (und S. 64). Der Ausdruck ist *σκάλαι*, was vom lateinischen scalae kommt und zugleich anzudeuten scheint, dass dieser Gebrauch von Italien nach Griechenland übergesiedelt*). Die Zeit unsers Schriftstellers lässt sich daraus ersehn, dass er bei den Auseinandersetzungen, wie man gegen die verschiedenen Völker Krieg zu führen habe, die Gothen, die frühern, und die Araber, die spätern Hauptfeinde der Oströmer, nicht erwähnt, dagegen die Langobarden und und die Perser. Er schrieb also zwischen dem Untergang des gothischen Reiches in Italien, vielleicht genauer noch zwischen dem Einfalle der Langobarden in Italien und den Angriffen der Sarazenen auf Byzanz und Persien, welches letztere Reich sie gänzlich vernichteten; demnach

*) Vgl. auch J. Beckmann, Beiträge zur Geschichte der Erfindungen III. S. 114, und E. F. Vogel, Geschichte der denkwürdigsten Erfindungen, 3. Auflage 1847, I. S. 433. Darin ist bemerkt, dass die Bestimmungen des Maurikios in der in's 9. Jahrhundert gehörigen Schrift des Kaisers Leo VI. über die Taktik, Cap. 6 §. 10 und 12 §. 53, wörtlich wiederholt sind.

zwischen 554 (bzw. 568) bis 634. Dies passt vollkommen auf die Regierungszeit des Kaisers Maurikios (582 bis 602), der in der That als der Verfasser des Werkes gilt. Der Herausgeber Scheffer bezweifelt dies, aus freilich nicht entscheidenden Gründen; wie es aber auch sich verhalte, des Kaisers Epoche wenigstens scheint mir durchaus sicher. Dass die Steigbügel schon einige Zeit vor ihm bestanden, dürfte der Ausdruck ὡς ἔθνος ἐστίν andeuten. Im Verzeichniss der Antikensammlung der Universität Würzburg, 1865, S. 3, No. 17, wird der Marmorfuss einer Amazone erwähnt, ähnlich der berühmten des Vaticans: „An dem Riemen der Sandale ist eine Schnalle bemerkbar, die vielleicht zum Ansatz eines Steigbügels diente." Uebrigens ein Missverständniss des Kataloges; die Schnalle diente zum Festhalten des Riemens, an dem der Sporn sass; es kann hier aber offenbar blos das runde Stück Marmor unter dem vordern Theil des Fusses in Frage kommen. Dieser Fuss gehörte dem Bildhauer Wagner, und es hatte sich darüber in einer Sitzung des archäol. Instituts zu Rom eine Debatte erhoben, in welcher Wagner's Steigbügelansicht Beifall gefunden. (Siehe Bullettino dell' Instituto, 1842, S. 176). Wäre sie gegründet, so dürfte man keck die Anwendung der Steigbügel über das 5. Jahrhundert hinausrücken, denn dass man damals noch Amazonen kopirt, wird nur sehr selten, wenn überhaupt, vorgekommen sein. Aber die Sache ist, wie bemerkt, keineswegs sicher und zu weitern Schlüssen nicht geeignet.

Für die Zeitbestimmung des Regisol sind ferner ganz besonders beachtenswerth die Buchstaben .S. P. Q. R., welche Senatus Populus Que Romanus bedeuten, und, wie wir gesehen haben, der Abbildung zufolge am Kapitälaufsatze befindlich waren. Sie würden, im Falle sie nicht etwa im Jahre 1335 bei der Wiederaufrichtung oder von dem Zeichner des Holzschnittes zur bessern Beglaubigung des Alters angebracht worden sind, das Werk vor die Eroberung Ticinum's durch die Langobarden zu setzen erlauben. Möglich ist allerdings eine solche spätere Beifügung, aber gewiss nicht wahrscheinlich. Ob übrigens die Buchstaben so, wie sie auf dem Holzschnitte erscheinen, und ohne ein weitere Inschrift dagestanden, wäre doch auch die Frage. In der Literatur habe ich keine Auskunft über dieselben gefunden.

Wir bemerkten also, dass dem Berichte des Agnellus kein gültiges Gegenzeugniss an die Seite gestellt werden kann. Wie sonderbar ist es nicht auch, dass die Vertreter der Meinung, das Regisol sei die Ravennatische Statue, die Autorität des Agnellus nur so weit gelten lassen, als er von der Wegschaffung spricht? In der Ortsangabe wohin dagegen soll er sich trotz seiner bestimmten Behauptung geirrt haben. War die Statue in Pavia geblieben, so wusste zuverlässig das ganze damalige Ravenna darum. Und

wollten wir auch einmal annehmen, die Einwohner Ravenna's hätten das ihnen vor Kurzem entrissene Standbild wunderlicher Weise in dem fernen Aachen statt in dem nahen Pavia gesucht, so wird dies dadurch unmöglich, dass Agnellus seiner eigenen Angabe nach in Pavia gewesen und das Theoderichsbild des dortigen Palastes genau betrachtet hatte. Bene conspexi, sagt er ausdrücklich! Und wenn man dies etwa sophistisch so auslegen wollte, dass Agnellus es vielleicht blos in einer Abbildung*) gesehen, so folgt aus seinem Berichte im Leben des Erzbischofs Georgius von Ravenna, S. 184, dass er, als dieser um 836 bis 837 Rotruda, die Tochter Kaiser Lothar's I, in Pavia taufte, dabei zugegen gewesen war. Agnellus befand sich also am Orte und sollte da keine Kenntniss von der seiner Heimat geraubten Statue erhalten haben? Er, der sich für die Theoderichsbilder interessirte und das fragliche Werk mit Bewunderung beschrieb? Unmöglich, die Statue konnte nicht in Pavia sein! Dass unser Schriftsteller übrigens auch von dem Regisol nichts erwähnt, scheint mir anzuzeigen, dasselbe habe zu seiner Zeit nicht für eine Darstellung des Theoderich gegolten, und ist mir ein Beweis mehr für meine Vermuthung, dass der Name des Königs blos durch Missverstand der Worte des Pontificale auf es übertragen worden sei. Die Möglichkeit, dass es eine andere Statue des Königs gewesen sei, leugne ich natürlich nicht.

Haben wir also in Bezug auf die Entführung der Statue reine Bahn gemacht, so liegt es uns noch ob, die Mittheilungen bezüglich des Namens, des Standortes in Ravenna und Aachen und der Zusammensetzung des Werkes zu prüfen.

Wie ich schon angedeutet, müssen die Angaben von Agnellus und Walafrid als einander ergänzend aufgefasst werden. Der Erstere nennt den Unterbau eine Pyramide. Hier ist offenbar nicht von einer Pyramide im strengen Sinne die Rede, sondern das Wort soll eben die Basis bezeichnen; höchstens könnte man noch annehmen, dass dieselbe gegen oben sich verjüngte, was ich aber auch dahingestellt sein lasse. In einem ähnlichen Sinn könnte dasselbe Wort von Agnellus auch in der Stelle angewendet worden sein, wo er vom König Haistulf berichtet (S. 173): Ecclesiam Petrianam, quae funditus eversa est per terrae motum, sponte aedificare voluit et pyramides per gyrum erexit**), columnas statuit, quae manent usque nunc, sed non consummavit. Die Basis der Statue bestand aus Quadersteinen und Ziegeln (lapidibus tetragonis et bisalis).

*) Etwa gar in einer Photographie?! Wem sollte es auch zu jener Zeit eingefallen sein, von dem Mosaik eine Zeichnung oder überhaupt Kopie zu nehmen?

**) Die Bedeutung dieser Worte vermag ich übrigens nicht zu fassen; das per gyrum ist mir vollständig unklar.

Bisalum oder Bisalus ist aus dem spätgriechischen Worte *βήσαλον* abzuleiten, was selbst wieder aus dem Lateinischen kommt (Ducange: *Βήσαλον*, Later, ex Latin. Bessalis: nam et Bessales Lateres dixit Vitruvius, qui scilicet octo uncias habebant longitudinis). In folgender Stelle braucht Agnellus das Wort deutlich für Ziegeln grösser Gattung, da er es von Latercula unterscheidet, (S. 106): Tunc jussu Pontificis nocte una allata sunt omnia paramenta, calces et latercula, petras et bisalos, lapides et ligna, columnas et lastras, arenam et sabulos etc. Bock bemängelt die Mittheilung unsers Verfassers, die Basis der Statue sei ungefähr 6 Ellen hoch gewesen. „Diese Angabe scheint uns in keinem richtigen Verhältnisse zu dem weitern Berichte des Verfassers zu stehen, der, um die Höhe zu veranschaulichen, bis zu welcher das Standbild in in die Luft ragte, erzählt, dass aus den weiten Nüstern und dem Maule des Rosses Vögel aufgeflogen seien, die in dem hohlen Innern des Kolosses nisteten. Wir sind deshalb der Meinung, dass Agnellus nur die Stufen, welche zu dem Fuss der Säule, worauf die Statue erhöht war, hinanführten, besprochen, die Säule selbst aber unerwähnt gelassen habe.“ Dieser Grund ist ganz unzureichend. Ich glaube, dass Agnellus eher den Unterbau als die Säule weggelassen haben würde, denn die letztere hätte doch das besonders Charakteristische und in die Augen Fallende sein müssen. Es ist aber gar nicht nöthig, unsern Schriftsteller hier einer, und zwar sehr auffallenden, Ungenauigkeit zu bezüchtigen, indem eine Kolossalstatue auf einem sechs Ellen hohen Unterbau so weit in die Luft ragen kann, dass die Vögel sich ihrer zum Tummelplatz bedienen. Mit den Worten (69—70), dass der Reiter über Steine, Blei und hohles Metall sprenge (super lapides, plumbumque et inane metallum currit equo), wird Walafrid die Basis gemeint haben. Die Steine sind in diesem Falle deutlich; das Blei kann auf die Befestigung der Statue an dem Postamente, oder auf Klammern gehen, welche die Quadern zusammenhielten, und unter den hohlen Metall mag die bildliche Verzierung des Unterbaues mit dem musizirenden Agmen pedestre zu verstehen sein. Ob dieser Zug im Relief oder freistehend angebracht war, kann ich nicht bestimmen. Zwei von demselben werden deutlich unterschieden; der eine ist nackt und trägt eine Nola, der andere hat eine Lacerna an und spielt auf dem Plectrum. Das Pferd hob den einen Fuss auf (75 und 80); die Sehnen waren deutlich angegeben (76). Der Reiter trug am linken Arm den Schild, in der ausgestreckten Rechten die Lanze. Von einer Bekleidung erwähnt Agnellus nichts. Trotzdem wäre nicht unmöglich, dass er einen Harnisch getragen; zu Schild und Lanze wäre dies passend. Doch kann er auch ohne Bekleidung gewesen sein. Das nudo von Vers 58 würde

in dem letzteren Falle auf die körperliche und die geistige Blösse des Dargestellten zugleich bezogen werden müssen. Eine freilich nicht zwingender Beweis, dass der Reiter keinen Harnisch trug, könnte besonders darin gefunden werden, dass Agnellus bei der Beschreibung des Ravennatischen Mosaiks vorher neben der Hasta und Galea ausdrücklich die Panzerkleidung (lorica*) indutus) hervorgehoben. Ross und Reiter waren von kolossaler Grösse und ragten soweit in die Luft, dass sie den Vögeln als Nest- und Ruheplatz dienten.

Wo aber müssen wir uns die Aufstellungsorte des Werkes denken? In Aachen ist er deutlich. Ich lasse Bock als Ortskundigen hier reden. „Vorher ist gesagt worden, es befinde sich in der Nähe eines vielbegangnen Weges (28); jetzt vernehmen wir weiter, dass vor demselben der Palast und die Wohnräume einer frommen Bevölkerung, muthmasslich der Geistlichen, sich ausbreiteten (74 und 75). Eine andere Stelle, wozu diese Angaben passen, ist wol nicht zu ermitteln, als diejenige, welche an der westlichen Seite des Palastes, von der Heerstrasse durchschnitten, zwischen dem von den kaiserlichen Wohngebäuden eingenommenen Markthügel und dem südwärts in der Tiefe gelegenen Münster sich ausbreitete, in dessen Nähe, zum Theil wenigstens, die der Geistlichkeit zugewiesenen Gebäulichkeiten angenommen werden müssen. Wir werden also hingewiesen auf den heutigen „Klosterplatz" (den frühern „Münstermarkt"), und gerade hier wird uns von dem Aachener Geschichtsschreiber K. Franz Meyer (Aachen'sche Geschichten S. 114) das Vorhandensein eines Denkmals der Vorzeit bezeugt, das erst im Jahre 1356 zerstört worden sein soll. (War vielleicht die Basis der Statue). Meyer will selbst noch Fragmente der Inschrift gesehen haben, die er aber nicht zu deuten vermochte. Welches Gewicht auf diese Notiz zu legen ist, weiss ich nicht zu bestimmen. Bemerkenswerth dürfte es sein, dass eben an der von Meyer bezeichneten Stelle sich noch unter der französischen Herrschaft „über dem Reservoir des Bauwassers, aus welchem die Häuser auf diesem Platze ihr Wasser erhalten, ein gothisches Thürmchen befand, welches zugleich zum Pranger diente, zur Bestrafung der auf der Immunität (des Münsterstiftes) begangenen Verbrechen." Vielleicht war an dieser Stelle zur Karolingischen Zeit ein Brunnen befindlich. In Erinnerung kommt uns in einer Papstgeschichte von Clemens III., dass er bei der ehernen Constantins- (oder Antonin's-) Statue einen grossen und schönen Brunnen errichten liess. Der Papst wiederholte vielleicht eine frühere Anlage. Liesse es sich nun

*) Desselben Wortes bedient sich Agnellus auch bei der sehr interessanten Beschreibung der Rüstung, welche Karl der Kahle nach der Schlacht bei Fontenoy trug. (S. 186.)

nachweisen, dass der vermuthete Brunnen zu Aachen in ein hohes Alterthum hinaufgereicht habe, so würde sich die oben besprochene Stelle unseres Gedichts, unterhalb der Statue fliesse Wasser dahin, (quam subterlabuntur aquae) einfach in der Weise erklären lassen, dass die Statue einen benachbarten Brunnen überragt habe. Springbrunnen in der Nähe antiker Paläste, in Rom z. B. angelegt, können nachgewiesen werden."

Schwieriger steht es mit dem Aufstellungsorte in Ravenna. Hier haben wir keine alte unzweifelhafte Quellennachricht, und müssen uns mit Angaben verhältnissmässig sehr später Schriftsteller begnügen. Unser Trost ist es nur, dass wir mindestens nicht unwahrscheinliche Rückschlüsse zu machen im Stande sind.

Das älteste Zeugniss findet sich in der gegebenen Stelle der Mailänder handschriftlichen Chronik, die um's Jahr 1320 geschrieben wurde: Legi in cronicis Ecclesie Ravennatis, quod hoc simulacrum fabricari fecit Rex Italie Theodericus apud Ravennam et in ponte austri Ravenne locari: et sic in pontificali libro ejusdem Ecclesie legitur. Genau damit übereinstimmend äussert sich Rubeus (Rav. Gesch., Ausg. von 1589, S. 127): Accessit ad haec (templa), ut scribit Ricobaldus, equestris statua ex aere, quam (Theodericus) in ponte Austri Ravennae locavit. Erat autem pons Austri, ut ex vetustis tabulis publicis collegi, in regione D. Agnetis a muro coenobii ac potius horti Dominicanorum fratrum haud procul. Eam statuam plerique Severini Boetii, viri clarissimi, arte sic elaboratam ferunt, ut semper converteretur ad solem, atque ob id Regisolem ad hanc usque aetatem vocatam. Das Letztere beruht auf der damals allgemeinen Verwechselung mit der Statue in Pavia; ebenso beweislos und märchenhaft ist natürlich die Behauptung von dem Severinus Boethius, dem berühmten Schriftsteller, Mathematiker und Staatsmann, der bekanntlich von Theoderich hingerichtet worden war. Wichtig aber ist die Uebereinstimmung mit dem erwähnten Mailänder Chronisten, was den ersten Punkt anbelangt. Dass Rubeus diese Nachricht nicht der Handschrift desselben verdankt, ist natürlich vorauszusetzen; es lag ihm eben ohne Zweifel die nämliche Quellenangabe vor. Aus seinen Worten sollte man entnehmen, dass er dies dem Ricobaldus verdankte, der, wie man gesehen, um 1298 schrieb; jedoch enthalten weder dessen Pomerium Ravennatis Ecclesiae noch seine Kaiserchronik, soweit sie wenigstens von Muratori im IX. Bande seiner Script. Rer. It. herausgegeben sind, die bezügliche Angabe; da bleibt eben wol nur noch übrig, dass sie in der von Rubeus (S. 482) genannten Historia Rerum Romanarum, die wol nicht, wie Muratori annimmt, mit der Kaiserchronik identisch gewesen sein wird, gestanden habe. Die Nachricht von dem Pons Austri erscheint so sachlich, dass sie recht gut auf Wahrheit beruhen kann. Vielleicht geht sie sogar auf die Autorität des Agnellus

zurück. Erinnern wir uns jener Worte des Mailänder Chronisten: „so liest man auch im Pontifikalbuch der Ravennatischen Kirche.“ Allerdings bemerkt man in der vorn mitgetheilten Stelle eine derartige Angabe nicht; aber diese kann in der leider jetzt vorhandenen Lücke ihren Platz gehabt haben. Dazu kommt, dass Agnellus bei den andern Theoderichsbildern den Ort mit Genauigkeit angibt; sollte er es da bei der Reiterstatue, auf die er vor Allem Gewicht legt, verabsäumt haben? Das ist schwer denkbar: und so dürfen wir immerhin annehmen, dass die Angabe des Ortes in der Lücke gestanden, und dieser kein anderer gewesen sei, als der Pons Austri. Bock suchte die Aufstellung des Reiterbildes in einem der innern Höfe des Palastes, Andere in dem Platze vor demselben; die Meinungen wären dann sämmtlich ohne Berechtigung. Das Standbild sich auf einem Platze in oder vor der Königsburg zu denken, wäre recht verführerisch; aber ich kann dafür keine Quellenangabe finden. Freilich muss man zugeben: ausser Zweifel ist die Brücke auch nicht, weil die Worte des Agnellus sie nicht enthalten, aber doch ist diese Annahme immerhin meines Erachtens die wahrscheinlichste. Ich wundere mich, dass noch Niemand darauf verfallen ist. Der Pons Austri hiess ursprünglich Pons Augusti, wie man aus einer Urkunde vom Jahre 1357 ersieht: Simon q. Guidonis d. p. p. pro spatio terrae cum edificio — in ponte augusti, qui nunc dicitur pons austri, in regione S. Mariae Majoris juxta viam, quae vadit ad S. Mariam in Gabitiis et flumen Padenne. In den bei Fantuzzi, Monumenti Ravennati, Venezia 1801 ff., 6 Bände, aufgenommenen Urkunden findet sich der Name Pons Augusti bis auf jenes Jahr; von nun an kommen die Namen Pons Austri, Pontastri und Ponsastri vor. Z. B. im Jahre 1370 wird erwähnt eine medietas muri Ravennae in Guaita S. Mariae Majoris ad latus flumiselli Padennae non multum longe a cruce Pontis Austri; 1398: domus posit. in guaita S. Mariae Majoris in loco qui dicitur Pontastri etc. Vielleicht hatte sich im Volksmunde der Name Pons Augusti in Pontastri korrumpirt, woraus man wieder einen latein. Pons Austri machte. Die Brücke lag in regione oder der gleichbedeutenden guaita S. Mariae Majoris, d. h. in der Umgebung der Kirche San Maria Maggiore, und führte über die Padenna, einen Nebenarm oder Kanal des Po (lateinisch Padus), der durch Ravenna lief*). Die genaue Lage der Brücke war dem Fantuzzi

*) Bereits zur Zeit des Bischofs Sidonius Apollinaris (5. Jahrh.) diente ein Theil dieses Poarmes zum Schutze der Mauern, der andere strömte durch die Stadt: Insuper oppidum duplex, pars interluit Padi, caetera pars alluit (Sidon Lib. I. Ep. 5.). Den Lauf des letztern Theiles bestimmt Fantuzzi (Mon. Rav. V. S. XLIII) in folgender Weise: il Fiume doveva entrare in Città fra la Porta Aurea,

nicht mehr bekannt, da sich das Terrain der Stadt durch die Anschwemmungen der Flüsse und vielleicht auch durch allmälige Bodenerhebung so veränderte, dass die Gewässer einen andern Lauf bekamen, und der Po insbesondere ganz ausblieb. Die Stadt hat sich überhaupt seit jenen Zeiten gänzlich verändert.* Jedenfalls konnte der Pons Augusti keine unbedeutende Brücke gewesen sein, da er zur Aufnahme eines solchen Denkmals gewürdigt wurde. Nach Bock (Jahrbücher 1844, S. 15) soll bei Rubeus (Rossi) gesagt sein, dass diese Brücke ursprünglich das Standbild des Mark Aurel getragen habe. Ein Irrthum, da Rossi angibt, dass das Regisol auf der Brücke gestanden. Ich habe oben die betreffende Stelle angeführt. Rossi berichtet nur weiter, dass Einige die Statue für die des Kaisers Antoninus Pius hielten und deshalb der Meinung wären, sie sei von Theoderich aus Rom nach Ravenna gebracht worden. Von Mark Aurel ist da durchaus nicht die Rede. Aus dem Zusammenwerfen des Regisol mit dem wirklichen Theoderichsbilde entspringt auch die Meinung, dass die in einer Urkunde von 1002 Radiasole genannte Gegend in Ravenna bei der Kirche S. Paterniano von der Pavesischen Statue den Namen geführt habe. Der letztere stammte aber doch wol von der Bildsäule des Hercules horarius, der in der That unweit von S. Paterniano aufgestellt war und zufolge der Angabe der Ravennatischen Historiker einen Globus mit dem Sonnenweiser auf der Schulter trug. Ebensowenig kann die Angabe Corio's in seiner Historia di Milano 1503, Parte I, etwas beweisen. Er sagt, dass Odovakar in Ravenna sein Reiterbild auf eine Säule gestellt und es Rè del Sole genannt habe. Diese Säule ist offenbar aus einer Verwechselung mit der Aufstellung in Pavia entstanden. Wie erbärmlich Corio unterrichtet war, ersieht man daraus, dass er Odovakar statt Theoderich's angibt und ihn die Statue selbst König der Sonne nennen lässt. Tomai, Historia di Ravenna, S. 78, hat den Namen Odovakar in Theoderich verbessert, das Andere jedoch gedankenlos aus Corio abgeschrieben: ja die einfache Säule war ihm nicht genug, sie musste — schon zu Ehren Ravenna's — sehr schön und von Marmor sein; ihre Aufstellung vor dem Palaste verstand sich ja auch von selbst! So zieht Eines das Andere nach sich. Derartige Schriftsteller schreiben einander ab, sehr gewöhnlich mit willkürlichen Zusätzen, und nirgends ersieht man, dass ihnen irgend eine gute Quelle vorgelegen habe. Kritisch zu sondern war überhaupt nicht ihre

---

situata al fine della Strada di S. Andrea, e la Posterula de'Ladroni e conseguentemente, o da una parte, o dall' altra della Madonna del Torrione. Die Verantwortung dafür müssen wir natürlich ihm überlassen. (Vergl. ferner Zirardini, degli Edifizj profani di Ravenna, Faenza 1762, S. 240.

Sache. Wir erwarten demnach bessere Zeugnisse, ehe wir die Nachricht von der Augustusbrücke für ungegründet erklären.

Jetzt bleibt mir noch übrig, nachzuweisen, ob auch wirklich dem Standbilde der Name des Theoderich gebührte. Auch hier sind wir leider nicht in der Lage, mit völliger Sicherheit uns zu entscheiden; doch glaube ich, können wir zu einem nicht unwahrscheinlichen Schlusse gelangen. Dass Walafrid den Dargestellten Tetricus*) nennt, würde allerdings wenig beweisen; um so wichtiger sind aber die Nachrichten des Agnellus. Wie dieser berichtet, waren Manche der Ansicht, das Reiterbild habe ursprünglich den Kaiser Zeno Isauricus dargestellt und sei erst später von Theoderich mit seinen Namen versehen worden. Es muss anerkannt werden, dass die Umstände nicht geradezu dieser Behauptung widerstreiten. Zeno's Regierungszeit fällt in die Jahre 474 bis 491. Die Jahre 474—476, in welche Zeno's Flucht nach Isaurien und die Stürme in Italien fielen, die mit der Absetzung des Romulus Augustulus endigten, sind jedenfalls auszuschliessen, ebenso von der Herrschaft Odovakar's die letzten Jahre von 488 an, in welche der Krieg mit den Ostgothen gehört. Odovakar erkannte allerdings theoretisch die Oberherrlichkeit des oströmischen Kaisers an, und es ist darum gar nicht unmöglich, dass er dem Zeno als dem nominellen Gebieter die Statue errichten liess. In der Stadt Rom wurden damals, nach dem Berichte des Unbekannten bei Valesius (§ 44), unter Erlaubniss Odovakar's dem Zeno verschiedene Bildsäulen errichtet: Senatu Romano et populo tuitus est, ut etiam ei Imagines per diversa loca in Urbe Roma levarentur. Es konnte darum auch in Ravenna ihm ein Denkmal gesetzt werden. Freilich auch nur konnte, denn direkte Beweise dafür haben wir nicht. Ob überhaupt Odovakar in seinem Herrschersitz eine so grossartige monumentale Verherrlichung des Byzantiners zugab, ist doch noch eine andere Frage. Dazu kommt, dass Agnellus die Darstellung des Zeno nur als eine Meinung hingestellt. Theoderich hatte keineswegs nöthig, wenn er sich ein Denkmal errichten wollte, ein früheres umzutaufen; bei kleineren und an untergeordneten Punkten mochte dies geschehen sein; in seiner Residenzstadt aber musste er darauf sehen, eine volle und würdige Verherrlichungs seiner selbst zu erhalten. Dies geschah aber nicht dadurch, dass er der Statue eines Andern etwa

*) Hier ist nicht an den Gegenkaiser Aurelian's, Tetricus, der einige Zeit in Gallien herrschte, zu denken; der ganze Zusammenhang der Worte des Dichters macht es unmöglich. Tetricus ist wol nur als Wortspiel mit teter und tetricus gewählt; ich schliesse mich in dieser Beziehung an Dehio's Meinung an. Bock war der erste, welcher den wahren Namen des Theoderich bezeichnete; seinen Vorgängern hatte die Statue immer noch als die des Kaisers Tetricus gegolten.

blos seinen eigenen Kopf aufsetzte und sich demzufolge mit fremden Federn schmückte. Und gerade während seiner Regierung, welche Italien 33 friedliche Jahre schenkte, vermochten sich die Künstler ruhig ihrer Thätigkeit zu widmen. Des Königs Bestallungsschreiben an den Aufseher der Ravennatischen Paläste (Cassiodor, Variar. Epist. Lib. VII, 5) bezeugt, dass Marmorbildhauer, Erzgiesser und ein Heer von Werkleuten für ihn thätig waren. Dass natürlich auch für ihn die alte Imperatorensitte der Errichtung von Bildsäulen fortbestand, würde schon anzunehmen sein, auch wenn wir nicht ausdrücklich davon unterrichtet wären. (Procop, de bello Gothico III, 20, lässt die in Rom befindlichen Darstellungen des Theoderich von den Soldaten Justinian's zerstört werden). Bei Cassiodor, Exposit. in Psal. LXXIII, heisst es: Solent statuae principum in plateis per loca edita collocari, ut viantium memoria visis talibus instruatur, und in dessen Var. Epist. VIII, 2: Amore principum constat inventum, ut simulacris aeneis fides servaretur imaginis: quatenus ventura progenies auctorem videret, qui sibi rempublicam multis beneficiis obligasset. Einen fernern Beweis dafür geben die Friedensanträge, welche Theodahat, Gemal und Nachfolger von Theoderich's Tochter Amalaswentha, im Jahre 535/36 dem Kaiser Justinian machen liess; es sollte nämlich kein Standbild des Theodahat ohne zugleich das Justinian's errichtet werden, und das des Kaisers immer den Platz zur Rechten des königlichen einnehmen (Procop, de bello Goth. I, 6).

Dass man gerade auf den Namen des Zeno verfiel, kann übrigens recht wol auf der Verdrehung einer Stelle bei Jordanis, de Gothorum origine, Cap. LVII, beruhen. Hier heisst es nämlich, dass eben dieser Kaiser Zeno dem Theoderich, noch bevor er den Zug nach Italien angetreten hatte, eine Reiterstatue vor dem Palaste zu Konstantinopel habe errichtet (equestrem statuam ad famam tanti viri ante regiam palatii collocavit). Dies geschah aller Vermuthung nach um die Zeit, als Theoderich von Zeno zum Consul ernannt wurde (483); wenigstens erwähnt Jordanis die Reiterstatue unmittelbar dahinter. Ist es hierbei nicht gut möglich, dass man in dunkler Erinnerung an diesen Bericht den Namen des Zeno an die Reiterstatue zu Ravenna knüpfte? Wol Jedem dürften selbst aus der Gegenwart Beispiele einfallen, wo die Lokalsage geschichtliche Thatsachen in der wunderlichsten Weise vermengt und umgedichtet hat. Zumal in jenen trüben Zeiten, wo die richtige Belehrung aus den Quellen nur sehr Wenigen zugänglich war! Als Möglichkeit, warum man gerade auf Zeno verfallen, darf es wenigstens bezeichnet werden. Gar nicht so unwahrscheinlich ist es auch, dass man zur Zeit der byzantinischen Herrschaft in Ravenna die Bildsäule offiziell umgetauft hatte,

indem man vielleicht geradezu jene Nachricht bei Jordanis als eine Verdrehung von gothischer Seite ausgab; daneben aber konnte sich trotzdem die ächte Ueberlieferung, dass die Statue den Theoderich vorstelle, im Volksmunde erhalten haben.

Selbstverständlich noch weniger entscheidend als die von Agnellus mitgetheilte Ansicht der „Alii“ ist die Meinung von G. Dehio; er erblickt, den Sprung in's luftige Gebiet der Sagen nicht scheuend, in dem Tetricus des Walafrid lediglich ein Erzeugniss der deutschen Einbildungskraft, welche sich so gerne mit dem Ostgothen beschäftigte. Zur Begründung weist er darauf hin, dass Müllenhoff (Zeugnisse und Excurse zur deutschen Heldensage XXI, in Haupt's Zeitschrift XII. S. 319 ff.) eine Reihe bis an's Ende des 10. Jahrhunderts zurückgehender Beispiele zusammengestellt habe, wie sehr im Mittelalter die Deutschen, wo sie antike Statuen, namentlich Reiterstatuen, sahen, dieselben mit Vorliebe dem Dietrich von Bern zuschrieben. Diese Ansicht Dehio's entspringt aus seiner Behauptung, die von Walafrid besungene Statue sei gar nicht aus Ravenna gekommen, sondern in den Rheinlanden selbst gefunden worden. Natürlich fällt sie nun von selbst, nachdem ich auseinandergesetzt, dass die geschichtlichen Thatsachen durchaus nicht die Angaben des Agnellus zu widerlegen geeignet sind. Und dass in Ravenna, dem langjährigen Sitze der byzantinischen Macht, das nur sehr kurze Zeit in der Gewalt der Langobarden war, irgendwie die germanische Dietrichssage einen Einfluss auf die Benennung des Reiterbildes ausgeübt habe, ist ganz unglaublich, und wird wol sicherlich auch von Dehio nicht angenommen werden. Bleiben wir also dabei, in der Statue eine Verherrlichung des germanischen Heerkönigs zu sehen!

Es entsteht nun die Frage, ob nicht etwa das Werk in Ravenna jene bei Jordanis genannte Bildsäule in Konstantinopel gewesen. Beachtung hierbei verdient hauptsächlich, dass in Beiden der Dargestellte zu Pferde sass. Unmöglich ist es nicht, dass Theoderich nach befestigter Herrschaft das Werk hatte kommen und in Ravenna aufstellen lassen. Als Anastasius, der Nachfolger Zeno's auf dem griechischen Throne, dem Theoderich im Jahre 494 die ornamenta palatii (Reichskleinodien, wie Manso, Gesch. des Ostgoth. Reichs in Italien, 1824, S. 49, passend übersetzt), welche Odovakar beim Ausbruche des Gothenkrieges nach Konstantinopel geschickt hatte, wieder zusandte (s. den Anonymus des Valesius, § 64), da konnte recht wol auch jenes Reiterbild ausgefolgt worden sein. Aber selbst dies angenommen, so ist damit noch lange nicht erwiesen, dass beide identisch waren. Man könnte freilich jene Vermuthung etwa noch dadurch unterstützen, dass die Bildsäule zu Konstantinopel

überhaupt sonst nicht mehr erwähnt wird; allein sie kann zur Zeit, als die Byzantiner dem gothischen Reich ein Ende machten, zerstört worden sein. Auch hebt Bock hervor, dass das Grössenverhältniss der Ravennatischen Statue über das der Byzantinischen hinausgegangen sein werde; denn in Konstantinopel, wo man jede Etikette sorgfältig überwacht, hätte man die Statue des Theoderich, den man trotz aller Schmeichelei doch immer als Barbaren verachtete, schwerlich in den Maassen gehalten, welche wir von der Ravennatischen voraussetzen dürfen.

Wir gelangen also zum Schlusse, dass jenes Denkmal in der That den Gothenkönig vorgestellt, und in Italien seinen Ursprung gefunden haben werde. Man darf zugleich vermuthen, dass es den angesehensten Künstlern der Zeit anvertraut worden war. Der Verfall der damaligen Kunst gegen die früheren Jahrhunderte ist allerdings nicht abzuleugnen; doch war immer noch ein Abglanz der antiken Grösse geblieben. Wer kann sagen, ob uns nicht noch heutzutage das Werk mit hoher Achtung erfüllt hätte? Karl der Grosse zollte ihm seine Bewunderung; er habe erklärt, sagt Agnellus, dass ihm noch nichts Aehnliches vorgekommen sei. War der Kaiser natürlich auch kein eigentlicher Kunstkenner, so war ihm doch der Sinn für das Schöne und Erhabene nicht verschlossen. Wie sehr hat er sich nicht auch die Hebung der Musik angelegen sein lassen? und die Sammlung der Heldenlieder beruhte gewiss nicht allein auf politischen Gründen, sondern auch vor Allem auf Geschmack für die Dichtkunst. Zugleich ein Weiser und ein Held! Hätten seine Nachfolger in seinem Geiste fortgearbeitet, dann würde die neue Kulturentwicklung in ganz anderem Schritte vorwärts gegangen sein. So steht er aber einsam als gewaltiger Eckpfeiler am Bau der neuen Epoche. Er gleicht einem Pflanzenkeime, der bei lauem Winterwetter fröhlich zu treiben anfängt; bald aber bedecken ihn Frost und Schnee von Neuem. Doch war die von Karl ausgestreute Saat nicht verloren, und nach langem Harren, aber endlich, begann sie zu blühen und Frucht zu tragen.

Es drängt mich noch, einige Worte über die Arbeiten meiner Vorgänger zu sagen. Dass Bock und Grimm mit grosser Sorgfalt gearbeitet haben, ist nirgends zu verkennen. Mit dem Ersteren stimme ich in der Hauptsache überein, dass nämlich das Bildwerk in Wahrheit von Ravenna nach Aachen gekommen sei, und mit dem Letzteren wenigstens in einer Reihe von Fällen. Dass meine Ansichten von den ihrigen auch wieder so oft abweichen, erklärt sich durch das so verwirrte Material, das sich nur schwer zur Ordnung bequemen will. Es ist ja überhaupt in derartigen Fällen das Gewöhnliche, dass eine Frage nur ruckweise von Statten geht; der Spätere steht eben immer über dem Frühern,

schafft frisches Material herbei oder bringt neue Gesichtspunkte zur Sprache. Unbillig wäre es darum, von dem gesicherterem Standpunkte aus, welchen man den Arbeiten seiner Vorgänger verdankt, die Letzteren zu tadeln, dass sie jenen nicht erreichen konnten. Und wie oft haben sich die Ansichten der Frühern nicht als die richtigen erwiesen? Dehio hätte eben deshalb sich seines letzten Satzes nicht bedienen sollen, um so weniger, als er keineswegs so genau wie seine Vorgänger in die Sache eingegangen ist. Ich von meiner Seite kann über Bock und Grimm dieses Urtheil nicht fällen. Obschon ich von der Identität der Ravennatischen und der Aachener Bildsäule überzeugt bin, so verhehle ich mir doch durchaus nicht den schwankenden Zustand der Frage, namentlich was die Deutungen der Worte Strabo's anbelangt. Denn diese gleichen den Wolkengestalten, aus welchen die Einbildungskraft je nach ihrer Stimmung und Beschaffenheit die eine oder die andere Form, wie es ihr gerade passt, herauszudeuten im Stande ist. Möchte darum auch der Leser, im Falle er meine Ansichten nicht theilen kann, die Schuld nicht blos auf den Verfasser wälzen; überhaupt gestehe ich gerne, dass jene Zeit meinen Studien ganz ferne liegt, und dass die Frage selbst mehr in das Bereich der eigentlichen Geschichtschreibung als in das der Kunsthistorie, zu deren Vertretern ich zähle, gerechnet werden muss.

München, Anfangs März.

Der alte Nassau-Oranische Bilderschatz und sein späterer Verbleib.

Von

C. Rost.

Der Ausdruck „Verbleib" verspricht eigentlich mehr, als die nachfolgende Arbeit zu erfüllen im Stande ist. Er lässt ein Verzeichniss derjenigen Sammlungen erwarten, denen die Bilder jener genannten Sammlung einverleibt wurden, und einen Hinweis auf die einzelnen bezüglichen Nummern desselben. — Dem kann freilich nur in geringem Maasse genügt werden.

Wohl zwei Dritttheile jenes Schatzes sind in die Sammlungen in und bei Dessau übergegangen, sind Eigenthum dreier verschiedener Besitzer geworden, werden an fünf, auf einer Länge von fast 3 Meilen Ausdehnung, zerstreueten Orten aufbewahrt — und noch von keiner einzigen dieser Sammlungen ist bis jetzt ein Katalog erschienen, auf den Bezug genommen werden könnte, um die betreffenden Objecte dem Forscher und Freunde alter Kunst leicht findbar zu machen.

In Hinsicht auf diesen beklagenswerthen Mangel kann die Veröffentlichung des Nachfolgenden allerdings als verfrühet angesehen werden; doch hat dieser Vorwurf auch Anspruch auf Milderung, wenn daneben Alter und Gesundheit des Verfassers in Anrechnung gebracht werden, die voraussichtlich keine so ferne Zukunft mehr haben, wie sie die amtliche Veröffentlichung der Kataloge jener Sammlungen in Anspruch nehmen dürfte.

Um nun die gewonnenen Resultate nicht verloren gehen zu lassen, sie auch möglicherweise für die Herstellung von Katalogen, die den gegenwärtigen Ansprüchen der Kunstwissenschaft genügen, nutzbar zu machen (wenigstens die Gelegenheit dazu zu bieten!) schien die Veröffentlichung dieser Arbeit schon jetzt rathsam, und dieser Umstand wird hoffentlich jenen Einwurf der Verfrühung in seinem tadelnden Inhalte abschwächen — um so mehr, als der erste Anstoss zu der ganzen Arbeit mit der Erkenntniss von der Nothwendigkeit der Herstellung und Veröffentlichung der Kataloge im engsten Zusammenhange steht.

Seit einer Reihe von Jahren hatte des Verfassers Dankbarkeit für die Freuden edelsten Kunstgenusses, die ihm die Dessauer Sammlungen gewährt hatten, das Vergessensein derselben wahrhaft bedauert, und nur erst in den letzten 10 Jahren war es ihm gelungen, dieselben für weitere Kreise in Erinnerung zu bringen, auch Kunstkenner von Verdienst und Ruf für einen Besuch derselben zu gewinnen, ihre Urtheile zu hören und die Aussprüche über hervorragende Einzelheiten zu notiren, wobei denn alle Urtheile darauf hinausliefen, dass ein allgemeines Bekanntwerden der Dessauer Sammlungen aus allen Kräften erstrebt werden müsse.

Unter Anerkennung der Richtigkeit dieser Aussprüche blieb die Wahl der Mittel zur Erreichung dieses Zieles schwierig.

Da zeigte die „Zeitschrift für bildende Kunst“ durch die Veröffentlichung der Perlen der Braunschweiger Galerie in Radierung und Text den einzuschlagenden Weg, wie bis dahin wenig beachtete Sammlungen der Aufmerksamkeit der Kunstfreunde zugeführt und dadurch nutzbar zu machen seien.

Dr. *W. Bode* verfasste desshalb in Form eines Reiseberichtes einen Ueberblick über die beachtenswerthesten Bilder der sämmtlichen Dessauer Sammlungen, mit der ihm eigenthümlichen Geschicklichkeit, mit Sicherheit zu gruppiren, was sich seinem Scharfblick als zusammengehörig darbot, und stellte damit ein nach Möglichkeit anziehendes und belehrendes Tableau auf. Er betrachtete die Sammlungen als zusammengehörig, aus Rücksicht für die historische Grundlage seiner Arbeit, vermied dadurch Zersplitterung des Materials und fügte nur bei jedem namhaft gemachten Bilde den dermaligen Aufbewahrungsort hinzu, deren er nicht weniger als acht zu überschauen hatte: in der Stadt Dessau selbst im herzoglichen Schlosse, im Amalienstift und in der Privatsammlung des Verfassers dieser Arbeit; ferner im Georgium bei Dessau; im gothischen Hause und im Schlosse zu Wörlitz; im Schlosse Oranienbaum und im Fräuleinstifte zu Mosigkau. Was in noch sechs andern herzoglichen Schlössern etwa Beachtenswerthes vorhanden ist, musste einstweilen übergangen werden. Es ist diese Zerstreutheit der Bilder stets die Ursache von tiefen Seufzern und bittern Klagen der besuchenden Kunstfreunde gewesen, und Mancher von ihnen musste aus Mangel an Zeit Wörlitz oder Mosigkau, als die nach entgegengesetzter Richtung von Dessau entferntsten Punkte, unbesucht lassen.

Dr. Bode's Reisebericht würde für weitere Kreise Anregung zu willigerem Zeitopfer gegeben haben, wenn er in der beabsichtigen Art und Form zur Ausführung und Veröffentlichung gekommen wäre, weil ihm 6 bis 8 Radierungen von der anerkannt geschickten Hand *W. Unger*'s beigeben werden sollten.

Genehmigung des Planes und Subvention für die Ausstattung waren höchsten Ortes zugesagt, der allbegehrte Künstler für die Ausführung der Arbeit an Ort und Stelle gewonnen, auch die Zeit dafür auf den Winter von 1870 auf 71 anberaumt und die Auswahl vorläufig in der Art getroffen, dass aus der herzoglichen Sammlung Meisterbilder von *Jacometo v. Venedig*, *Th. de Keyser* und *Adr. v. d. Velde;* aus der Stiftssammlung in Mosigkau *A. van Dyk* und *Karel Dujardin* für die Radierung bestimmt waren, während aus des Verfassers Privatsammlung *Seb. del Piombo*, *Frç. Clouet* gen. *Janet*, *Ant. Moro* und *P. P. Rubens* für zwei Platten auf der Wahl standen.

Da trat der Krieg der Ausführung des Unternehmens hinderlich entgegen, wenigstens konnte für die Zeit seiner Dauer nicht daran gedacht werden. Und bis der Friede als gesichert angesehen werden durfte, war viel Material des Reiseberichtes in den schätzbaren Schriften desselben Herrn Verfassers, in seinen „Frans Hals“ und „die Harlemer Künstler“ verwendet worden, und für den Radierer hatte sich inzwischen eine anhaltende Thätigkeit in Wien und Holland eröffnet.

Dazu kam der Tod des hohen Protectors des Unternehmens und in Folge dessen eine gänzliche Umgestaltung der wichtigsten Verhältnisse, so dass selbst ein Versuch zur Wiederaufnahme des Planes nicht rathsam erschien.

Mit diesem traurigen Ausgang fiel auch die Hoffnung auf baldige Herstellung und Veröffentlichung eines brauchbaren Kataloges der sämmtlichen Dessauer Sammlungen, (s. Anm. 8) der eine nothwendige Folge des Reiseberichtes und seiner Kunstbeilagen hätte werden müssen. Sie wären dadurch zum Heraustreten aus der Verborgenheit gezwungen worden.

Die in dem Nachfolgenden niedergelegten Ergebnisse der Nachforschung und Vergleichung können wegen der vorher angeführten ungünstigen Verhältnisse nicht für erschöpfend gelten; nur sollten sie auch nicht — wie die Sachen nun einmal stehen — bedeutungslos dem Vergessen anheimfallen. Die Unzulänglichkeit des vorhandenen und zu benutzenden Materials hatte die, in einem gewissen Sinne, Unsicherheit der Form und die theilweise Erweiterung des Inhaltes, im Vergleich zur Ueberschrift, zur nothwendigen Folge. Es sollte der Hauptsache nach die Erreichuug eines Zieles, das in dem Bereiche des gegenwärtigen Standes der Kunstwissenschaft liegt, nur angebahnt werden.

Die Erforschung der Lebensverhältnisse der Künstler und ihrer Thätigkeit aus archivalischen Quellen hat die Kunstgeschichte Italiens als einen festgegründeten und streng gegliederten Bau hingestellt, an welchem deutscher Fleiss wesentlichen Antheil hat.

Aehnliches ist für die Erforschung der niederländischen und der ihr

verwandten deutschen Schulen im vollen Gange, und ist nun auch hier für die Zeit der Spätrenaissance noch ein weites Arbeitsfeld offen geblieben, so sind die Ergebnisse der Forschung und Prüfung im Bereiche der niederländischen Kunstblüthe des 17. Jahrhundert, desto geförderter und erfreulicher.

Die Gründlichkeit in der Feststellung der Personal-Verhältnisse der dahingehörigen Künstler war nur durch den unermüdlichen Fleiss, den *van der Willigen*, als Vorarbeit, in der Durchsuchung aller Archive, Acten und Register an den Tag gelegt hat, zu erreichen.

So entstand denn der nachfolgende Versuch, aus gleichartiger Quelle Beweismittel für die Echtheit niederländischer Meisterbilder zu schöpfen, und verloren gegangene, oder durch die Unbill der Zeit und den Unverstand der Menschen unkenntlich gewordene und als echt angezweifelte, wieder aufzufinden und in ihr Recht einzusetzen.

Die anscheinend verfrühete Veröffentlichung der Arbeit soll den Blick berufener Forscher auf das hier gewonnene Ergebniss lenken und vor einem schon drohenden Verkommen und Vergessenwerden bewahren.

Es handelt sich in dem vorliegenden Fall um den Bilderschatz der Prinzessin *Amalie von Nassau-Oranien*, der Gemahlin des Kriegshelden und Statthalter der Niederlande Friedrich Heinrich, deren einflussreiche Beziehungen zu den grössesten Malern jener Zeit bekannt ist. Sie ist auch ohne Houbrakens Anecdote als eine warme Freundin der Kunst bekannt, und was der Erzähler eigentlich nicht gewollt — er hat eine Bestätigung für den Personalverkehr zwischen der Prinzessin und den Künstlern darin ausgesprochen.

Die an Körper und Geist in gleichem Maasse schön begabte Fürstin hielt in aller Stille die Fäden der englischen Reactionen in ihrer Hand und blickte scharfen Auges auf die Entwickelung der Pfälzer Wirren, während ihr tapferer Gemahl das Werk der Befreiung der Niederlande glücklich zu Ende führte, und mit berechnender Klugheit sorgte sie für Befestigung des nassauischen Hauses in der Heimath, wie für die Erreichung ihres hochgesteckten Zieles, die Erlangung der englischen Krone für Nassau-Oranien, durch die Verheirathung von Sohn und Enkel beziehentlich mit den Töchtern Carl's I. und Jacob's II.

Die Prinzessin bedurfte schon zur Verherrlichung ihres Hauses der Kunst und erreichte durch den persönlichen Verkehr, in gewinnender Liebenswürdigkeit, mit den hervorragenden Künstlern der Nation die nothwendige Popularität, durch die allein ihr möglich wurde, auf die, vom Tode ihres Sohnes Wilhelms II. 1650 bis zur Volljährigkeit des Enkels, ohne Statthalter zu regierenden General-Staaten den nöthigen Einfluss zu üben; oder auch gelegentlich auf das Volk zu wirken, wodurch

sie denn auch die Wiederherstellung der Statthalterwürde für ihren Enkel 1674 erreichte.

Aus dem Umstande, dass unter ihren gesammelten Bildern Werke der italiänisirenden Meister fast gänzlich fehlen, lässt sich auf ihren feinen und nationalen Kunstgeschmack schliessen, der sich der aufstrebenden, neuen Kunstrichtung mit Entschiedenheit zuwandte.

Ihre Kunstliebe vererbte auf ihre Töchter, ganz besonders nachweisbar auf die älteste, Louise Henriette, mit dem Grossen Kurfürsten, Friedrich Wilhelm von Brandenburg, vermählt, und auf die dritte, Henriette Catharina, die Gemahlin des Fürsten Joh. Georg II von Anhalt-Dessau. Beide verpflanzten holländische Künstler von Ruf in ihre neue Heimath. In Berlin wurde namentlich *Wilh. Honthorst* der Begründer der neuen Kunstrichtung. In Dessau war der leider schon mit 39 Jahren dort verstorbenen *Abr. Snaphon* als Hofmaler thätig, der, mit dem ältern Frz. Mieris auf fast gleicher Kunsthöhe stehend, nur in den Dessauer Sammlungen nach seinem wahren Werthe kennen gelernt werden kann. (S. Anmerkung 1.)

Nach dem 1675 erfolgten Tode der Prinzessin Amalie von Nassau-Oranien kamen aus ihrem Nachlass c. 250 Bilder ihrer zeitgenössischen Meister von Ruf zur Vertheilung an ihre 4 Töchter.

Die älteste derselben, Louise Henriette, vermählte Kurfürstin von Brandenburg, war schon 1667 gestorben, und laut ausdrücklicher Testamentsbestimmung traten deren zwei noch lebende Söhne (denn der älteste, Prinz Aemilius war noch vor der Grossmutter 1674 gestorben (s. Anm. 2) die Prinzen Friedrich (nachheriger erster König von Preussen) und Ludwig in die Erbrechte der verstorbenen Mutter ein, wogegen der Testatorin Enkel, Wilhelm Heinrich von Nassau-Oranien (nachheriger König Wilhelm III. von England), ihres 1650 verstorbenen einzigen Sohnes, des Statthalters Wilhelm II. einziger Erbe, leer ausging.

Dieser Umstand, in Verbindung mit den eigenthümlichen, wunderlich scheinenden Wanderungen des Kunstnachlasses bei den spätern Vererbungen berechtigt zu der Annahme, es sei dabei die alte Erbschaftsordnung des Sachsenspiegels für die Spillmagen zur Anwendung gekommen. Gab es doch, wie Gerber in seinem „System deutschen Privatrechtes“ anführt, auch einen holländischen Sachsenspiegel.

Danach zerfiel der Mobiliarnachlass einer Frau in die „Gerade“, welche die nächste weibliche Verwandte (Niftel) an dem Nachlasse eines Weibes zu fordern hat — (ein eigentliches Cognatenrecht.)

Dem entsprechend kommt in dem vorliegenden Fall dieses Gesetz in drei aufeinanderfolgenden Generationen, durch den Thatbestand nach-

weisbar, zur Anwendung. Zuerst 1675 bei dem Tode der Prinzessin Amalie von Nassau-Oranien; dann 1708 bei der Erblassenschaft ihrer Tochter Henriette Catharine, verwittweten Fürstin von Anhalt-Dessau; und zuletzt nach dem Ableben der verwittweten Herzogin v. Radzivil, einer Tochter der ebengenannten Fürstin.

Das für diese Mittheilungen benutzte Material ist dem herzoglich Anhalt-Dessauischen Hausarchiv entnommen und soll nach dem Wortlaut — ja buchstäblich — hier angeführt werden.

Die im Archiv vorliegende Abschrift des ganzen Testamentes der Prinzessin Amalie von Nassau-Oranien ist ein notarielles Actenstück und auch noch diplomatisch beglaubigt.

In demselben lautet das

Sesthiende Capitel:
van de Schilderijen.

Naar resumptie der respective Staten en Inventarissen der Schilderijen hare Hoogheit H. L. Mem. in eijgendom gehoort hebbende zijn deselve respectivelijk daarmede bevonden te accordeeren, ende vervolgens alle gebracht zijnde op de Noort Gallerije van 't hofsint Noort eynde, zoo is daarvon gemaakt een pertinent estimatie ofte prisatie door drie fameuse Meesters in de Schilderkonst namentlijk Dodijns, de Bone en Mijtens conform welke waardeijnge de voors. Schilderijen zijn gepartageeret ofte gestelt in vier egale Cavelingen.

Cavel A. — Hertoginne van Zimmern.

No.	61.	Clelia met d'andere Maagden door den Tijber vlughtende uijt het Leger van Porsenna, door Rubens geschildert	=	2600	Flr.
,,	34.	St. Maria door Anthonis van Dijk	,,	1200	,,
,,	98.	De Bootschap aan Maria door den Engel door Willeboorts	,,	500	,,
,,	55.	Twee van Honthorst zijnde Conterfeijtsels	,,	400	,,
,,	15.	Neptunus van Poelenburgh	,,	180	,,
,,	16.	Banquet der Goden door ut supra	,,	700	,,
,,	28.	Een Bloem Pot, door Minjon	,,	250	,,
,,	59.	Een Stuck door Flink . . . . . , ...	,,	200	,,
		(Ferelle Hedwigh door J. Mytens aan Ferelle van Dona gelegateeret)	,,	100	,,
,,	78.	Van Johann de Baan	,,	160	,,
,,	79.	Van Johan Mijtens	,,	160	,,
,,	123.	Van Princesse Louise	,,	200	,,
,,	91.	,, ,, ,, ...	,,	60	,,
,,	42.	Een Stuck van Tuldens . . . . , . . .	,,	110	,,
,,	40.	Twee perspectiven door Steenwijk	,,	250	,,
,,	100.	Een vierde in 24 Conterfeijtsels door Honthorst . . .	,,	100	,,

No.	10.	Ferelle van Dona	=	36 Flr
„	41.	Twee van de elf Conterfeijtsels door Honthorst in Klein	„	60 „
„	128.	Out Conterfeijtsel	„	25 „
„	129.	Conterfeijtsel van Friedr. Hendrik	„	12 „
„	85.	St. Maria	„	50 „
„	27.	Een Tronij (sic!) van Prins Philipp	„	—
„	67.	Een Dame in Zwart		
„	5. 6.	— van Honthorst	„	100 „
„	116.	Mons Parnassus	„	50 „
„	118.	St. Maria en Joseph met Engeltjens in een Landtschap	„	50 „
„	134.	Een Vierde in 35 Stuckjens zo van Olij als waterverwe gedaan.	„	65 „
„	113.	Madame de Carrara door J. Mijtens	„	80 „
„	64.	Twee Landtschappen	„	50 „
„	117.	Amerikaansch General	„	20 „
		(Conterfeijtsel naar Prinz Frd. Henrik aan Ferelle van Dona*) gelegateeret)	„	25 „
„	106.	Her Spaa	„	30 „
„	46.	Twee Teijkeninghen	„	20 „
„	70.	Sophonisba	„	15 „
„	101.	Een Vierde in 16 Cabinet Stuckjens	„	35 „
„	133.	Een Vierde von de Rollen zonder Raamen	„	5 „
			Summa	7898 Flr.

Cavel B. — De twee Prinsen van Brandenburg. (S. Anm. 6.)

No.	3.	Thetis by Vulcaan om de waapenen voor Achilles door A. van Dyk	=	1800 Flr.
„	95.	Eene heele groote Jaght zijnde de Beelden door Rubens en de herten en honden door Snijers gedaan	„	1500 „
„	60.	Een groot Stuck met Conterfeijtsel van het huijs van England door van Dyk	„	1200 „
„	109.	Conterfeijtsel van Zyne Hoghh. door Netscher	„	350 „
„	32.	Een groot Stuck d. J. Mytens	„	550 „
„	53.	Een Stuck door J. Mytens	„	300 „
„	93.	Bloemen van Christian Luchs	„	300 „
„	13.	Een Stuck van Breughel	„	300 „
„	57.	Een Stuck van Prinzesse Louise	„	200 „
„	14.	Nogh een Stuck van Breughel	„	400 „
„	112.	Een vliegend Kindt	„	60 „
„	50.	Een Conterfeijtsel ten voeten van een jongh Prins, door Wielingh	„	40 „
„	19.	Venus en Adonis	„	100 „

*) Ferelle van Dona war die Tochter des Statthalters im Fürstenthum Orange.

No.	12. Een Stuck van Savrij vol werk	= 330	Flr.
„	100. Een Vierde in 24 Conterfeijtsels door Honthorst	„ 100	„
„	41. Drie van de elff kleine Conterfeytsels door Honthorst	„ 90	„
„	131. Conterfeijtsel van Prins Willem I.	„ 12	„
„	120. Out Conterfeijtsel	„ 8	„
„	121. Nogh een out Conterfeijtsel	„ 8	„
„	31. Conterfeijtsel van Prins Willem de 2. gedaan d. Honthorst	„ 150	„
„	114. Een Conterfeijtsel	„ 12	„
„	24. Vase met bloemen	„ 24	„
„	101. Een Vierde in 16 Cabinet Stuckjens	„ 35	„
„	134. Een Vierde in 35 Stuckjens zoo van Olij als waterverwe gedaan door verschyde meesters	„ 65	„
„	133. Een Vierde van de vijff Rollen zonder Raam	„ 5	„
		Summa 7939	Flr.

Cavel C. — Vorstinne van Nassau.

No.	56. Charitas, levensgroote gedaan door A. van Dyk	= 3000	Flr.
„	104. Prinssie met een bonnet op, door ut supra	„ 400	„
„	9. Conterfeijtsel van hare Hoght. met nogh een jonger Prins en Prinzess gedaan door Netscher	„ 700	„
„	89. St. Maria door Willeborts	„ 250	„
„	62. Drie Coninghen van Rubens, dogh naargedoot verruwt off weijnigh meer	„ 600	„
„	77. Van Jan Mijtens	„ 500	„
„	54. Een naakt Vrouwtje door Rubens en de bloemen van Breughel	„ 314	„
„	94. Eene groote Jaght	„ 180	„
„	96. Eene groote Jaght	„ 200	„
„	18. Een dans van kinderen door Poelemburg	„ 200	„
„	122. Een (unleserlich!) d. Honthorst	„ 200	„
„	20. Een Stuck van Badens	„ 140	„
„	51. Conterfeijtsel ten voeten uijt van een jonghen Prins door Wielingh	„ 50	„
„	36. } Conterfeijtsel ten voeten uijt d. Honthorst	„ 100	„
„	37. }	„ 100	„
„	100. Een Vierde in 24 Conterfeijtsels door Honthorst	„ 100	„
„	14. Drie van de elff Conterfeijtsels in 't kleijn door Honthorst	„ 90	„
„	130. Het Conterfeijtsel van Prins Maurits	„ 18	„
„	133. Een Stuckjen op Laken gedaan	„ 25	„
„	29. Een Stuck door Honthorst	„ 100	„
„	22. } Herder en Herderin beyde door Morelis	„ 50	„
„	23. }	„ 50	„
„	38. Een Stuckje van den jongen Bloemart	„ 60	„

	No.	Beschreibung		Preis	
No.	92.	Een naakt staande Kindt	=	80	Flr.
„	101.	Een Vierde in 16 Cabinet Stuckjens	„	35	„
„	65.	Twee Landtschappen	„	20	„
„	24.	Een gebaakert Prinsje	„	12	„
„	63.	Een Landtschap van Momper	„	15	„
„	69	Een Conterfeijtsel met een hoed en pluijm op, door Honthorst	„	70	„
„	134.	Een Vierde in 35 Stuckjes zoo van Olij en waterverwe	„	65	„
„	133.	Een Vierde van de Rollen zonder Raam	„	5	„
			Summa	7924	Flr.

Cavel D. — Vorstinne van Anhalt.

	No.	Beschreibung		Preis	
No.	4.	Rinaldo en Armide door A. Vandyk	=	2400	Flr.
„	1. 2.	Het Conterfeijtsel v. Prins Friedr. Henrik en zyne Gemalin beider H. L. memor. door A. Vandyk	„	1000	„
„	21.	Pater Seghers zynde een groot bloemkrans	„	900	„
„	7.	Conterfeijtsel van Har Hooght door Netscher	„	300	„
„	80. 81. 82. 83. 84.	Vijff kleyne Conterfeijtsels ten voeten uijt van verscheijdene gedaan	„	600	„
„	8.	Een Stuck met halve Beelden door Rubens	„	400	„
„	85.	Een groot Stuck zynde Conterfeijtsels ten voeten uijt geschildert door Rogueman	„	350	„
„	97.	Een groot Stuck met Musikanten	„	300	„
„	43.	Clelia van Poelemburg gedaan	„	210	„
„	39.	Een Schildereijtje gedaan door Princess Louise	„	150	„
„	90.	Conighinne van Sweden	„	50	„
„	35.	Een Halffrond v. Honthorst	„	125	„
„	11.	Een Stuck van Savrij	„	200	„
„	105.	Een Bloempot v. Sanson	„	30	„
„	100.	Een Vierde in 24 Conterfeijtsels door Honthorst	„	100	„
„	41.	Drye van elff Conterfeijtsels van Honthorst	„	90	„
„	126. 127.	Graaf / Gravinne van Solms	„	30	„
„	119.	Eene Herderinne	„	50	„
„	99.	Vanitas off bekranst Doodshoofft	„	70	„
„	101.	Een Vierde in 16 Cabinet Stuckjens	„	35	„
„	133.	Een Vierde van vijff Rollen zonder Raam	„	5	„
„	111.	Een Kindt met een Coraaltakje in de Handt	„	3	„
„	110.	Out Conterfeijtsel	„	5	„
„	103.	Chur Prins door Merian	„	225	„

No. 66.	Een Winter	= 50	Flr.
„ 26.	Een Lieve Vrouw met een bloemkrans	„ 40	„
„ 48.	La reine Mêre	„ 70	„
„ 71.	La belle Gabrielle	„ 50	„
„ 115.	Een klein doot Conterfeitsel	„ 6	„
„ 102.	Conterfeytsel van Mirevelt	„ 35	„
„ 134.	Een Vierde in 35 Stuckjens zoo van Olij als waterverwe gedaan van verscheijde Meesters	„ 65	„
		Summa 7939	Flr.

Die Namenschreibung der zu Rathe gezogenen Experten musste, wie sie das Actenstück enthält, beibehalten werden. Für ihre Berichtigung, zunächst der beiden, Dodyns und Bone in Doudyns und Boon kann Nagler's Künstler-Lexicon als entscheidend gelten. Dass Mytens in dem Verzeichniss wiederholt nur mit einem J. für seinen Taufnamen bezeichnet werden konnte, bleibt unerklärlich. Auf Bildern der Dessauer Sammlungen kommt diese Bezeichnung allerdings vor; viele aber sind hier mit einem D. oder dem ausgeschriebenen Vornamen Daniel bezeichnet, wobei jedoch nur an den jüngern Maler dieses Namens zu denken ist, dessen ganze Thätigkeit in die Zeit der Entstehung der Sammlung fällt. Auch steht der Kunstwerth dieser Bilder wesentlich gegen die Werke des ältern gleichnamigen Meisters zurück.

Die nicht einzeln aufgezählten und benannten Bilder, die in jeder Cavel unter No. 101 und der Benennung „Cabinet-Stuckjens" wiederkehren, werden durch diesen allgemeinen Namen erklärt. Sie behandelten bis dahin ungewöhnliche Vorwürfe der Kunst in kleinem Maassstabe, und nahmen, nach den Begriffen der Zeit, einen untergeordneten Rang ein, (musste doch selbst Paulus Potter seine Meisterwerke in diesem Sinne beurtheilt sehen!) auch war die Grösse eines Bildes nicht ohne Einfluss auf seine Würdigung. Diese Auslegung findet in den einzelnen noch nachweisbaren in jene Rubrik gehörigen Darstellungen aus dem Thierleben und von landschaftlichem Inhalt ihre Berechtigung.

Aehnliches gilt von No. 134. Een Vierde in 35 Stuckjens etc. die in jeder Cavel aufgeführt ist. Die Rollen zonder Raam lassen auf schadhaft gewordene Bilder von grossem Umfang schliessen.

Bemerkungen über die bis jetzt unbekannt gebliebenen Künstlernamen, die hier zum ersten Male vorkommen, mögen einer späteren Besprechung verbleiben.

Bei der Erbtheilung traf die an die beiden Prinzen von Brandenburg gefallene „Cavel B" das günstigste Geschick. Sie hatte trotz ihrer zwei Besitzer keine Theilung und später keine Vererbung

wieder zu erleiden, weil der eine der Erben, Prinz Ludwig, ohne Nachkommen starb. Das ganze Erbtheil blieb bis heute in Einer Hand vereinigt, und es werden die einzelnen Nummern, bei der stets geübten Verwaltungsstrenge im königl. Preussischen Hause, sicherlich noch nachweisbar sein.

Von den vielen in dieser Cavel enthaltenen Portraitbildern von Honthorst rühren offenbar die Nummern 1008, 1009 und 1017 des Cataloges des königlichen Museums in Berlin her. Ebendaher stammt auch No. 774 derselben Sammlung, die grosse Jagd von Rubens und Snijders, entsprechend der Nummer 95 der Cavel B. Auch das unschätzbare Werk von *A. van Dyk*, No. 790 des Museums, „die Kinder König Carl I. von England,“ ist gleichen Herkommens. (Siehe Anmerkung 4.) Dagegen scheint das Hauptbild des brandenburgischen Erbtheils No. 3 Thetis by Vulcaan om de waapenen voor Achilles door *Anth. van Dyk* = 1800 Gulden verloren gegangen zu sein; wenigstens weist Parthey in seinem deutschen Bildersaal nichts davon nach. Sollte das Bild nach Wien gelangt sein können? Die Belvedere-Galerie besitzt ein Bild gleichen Inhaltes mit den veränderten Namen Venus, Vulcan, Achilles von diesem Meister, das aber bereits der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm um die Mitte des 17. Jahrhunderts angehört hat. Auch in der Louvre-Galerie ist unter No. 140. von van Dyk derselbe Gegenstand vorhanden, schon aus der Collection de Louis XIV. herrührend — also wohl schwerlich das hier vererbte Bild.

Die Erbin der Cavel C, die Prinzessin Albertine Agnes, vermählt mit dem Fürsten Wilh. Friedrich von Nassau-Dietz, wurde früh Wittwe und lebte meist in Dessau bei ihrer Schwester, der Erbin der Cavel D., mit deren Tochter sie auch ihren einzigen Sohn verheirathete, während ihre Tochter zwar mit dem Herzoge Joh. Wilhelm von Sachsen-Eisenach vermählt, wohl eine Tochter hatte, die für später Erbrechte gehabt hätte, die aber schon als siebenjähriges Kind 1700 starb. Wilhelm Friedrich's Sohn, Heinrich Casimir von Nassau-Dietz, war von der Erbschaft ausgeschlossen. Nur dessen Gemahlin, (als zur Niftel gehörig) war erbberechtigt. Albertine Agnes verfügte schon bei ihrem Leben über einige ihrer Bilder, und vermachte, nach dem Wortlaut im Testamente:

a, Onsen Son legeeren Wij Een Schilderi van een Lieve Vrou in een vergulde list, als mede de Schilderi van St. Jan in een swart en vergulde list.

b. Den Coning van England onsen Neef legeeren Wy de Schildery zijnde de Chariteit van Van Dyk geschildert met een Vrou en 3 Kinders, staande in een vergulde list. (Siehe Anmerkung 5.)

Nog een van onse Schilderij door de Schilder Hanemann gemaakt.

c. Aan onsen lieven Neef de Ceurvorst van Brandenburg vermaken Wy een groot Schilderij, zynde de vlugt van eenige Vroulieden over de Tiber. (Siehe Anmerkung 7.)

d. Den Hertog van Eisenach: Twee groote Schilderijen van den Coning en Coniginne van England, die hier in ons praesens Camer sig bevinden.

e. Onsen Neef Prins Leopold van Anhalt: Eene groote vierkante Schilderi, binnen in een Lieve Vrou met een Kind op de arm; van de Lust geschildert, bevind sig tegenwoordig in't huijs van Oranienstein op de groote Gallerie.

Die Erblasserin starb 1697, und ihre einzige sie überlebende Schwester, die Fürstin Wittwe von Anhalt, ist als berechtigte Erbin des übrigen Bildernachlasses anzusehen, da die Schwiegertochter, als solche, keine, und als Schwester-Tochter der Erblasserin erst nach ihrer eigenen Mutter Erbrechte hatte. Diese quittirt auch für sich selbst über den Empfang von:

Een Schilderi van een man en een Vrou geld tellende; über: alle Schilderien van Savoré bestaende in 4 Stucken; für jede ihrer 4 Töchter über: „eene Schilderi van bloemen; und für den Prinzen Leopold über jenes sub e beschriebene Bild, während der fünften Tochter ein weit grösseres Theil testamentarisch überwiesen wurde, weil sie die Gemahlin des einzigen Sohnes der Erblasserin war. Alle unter dem Titel Legate vererbten Bilder scheiden dadurch aus dem Bereich des Erbrechtes.

In dem Umstande, dass das betreffende Verzeichniss dieser Bilder nur Bildnisse verwandter Personen aufzählt, ist die Absicht nicht zu verkennen, diesem Zweige des Hauses Nassau den Besitz der Ahnenbilder zu sichern.

Die Liste zählt in ihren 45 Nummern nur die Namen der dargestellten Personen auf und nennt bei keinem einzigen Bilde den Namen des Malers. Viele mögen nur Copien gewesen sein; wenigstens ist eins derselben, „Hertoginne van Zimmern als Deana“ im Original mit G. Honthorst 1632 bezeichnet, im gothischen Hause zu Wörlitz vorhanden, und stellt, nach den Stuart'schen Gesichtsformen, und in Uebereinstimmung von Alter und Datum, die älteste Tochter Friedrich V. v. d. Pfalz, Elisabeth, nachherige Aebtissin von Hervorden dar.

Dem betreffenden Testamente liegt dann eine Liste der „Schilderien op Oranienwout“ bei, die der Fürstin Wittwe von Anhalt erbgesetzlich zufallen mussten.

Die Aufzählung ist nicht erquicklich; wegen der spätern Wiederkehr vieler Bilder ist sie aber unerlässlich.

No.	1.	Een groot pourtret van Prins Willem van Oranje de 2e	= 250	Flr.
„	2.	Feest van Bachus	„ 54	„
„	3.	De nakende Flora 't beeld door van Rubens	„ 90	„
„ „	4. 5.	Herder en Herderin	„ 36	„
„	7.	1 L. Vrouve met een Kindtje op de arm, door Francis Peter Moreelssen	„ 40	„
„	10.	Samson met Delila door Netsker	„ 100	„
„	17.	Pomona en Vertimus door Netsker	„ 170	„
„	22.	Pourtret van Amalie de Solms, Prinzesse van Oranjen door Mireveld	„ 15	„
„	28.	H. H. van Anhalt	„ 15	„
„	50.	Festin van de Goden op een kopereplaat in een vergulde lyst, door v. Baalen	„ 400	„
„	51.	19 beelden met allerhande vruchten op een koppere plaat, en vergulde lijst p. v. Baalen	„ 300	„
„	54.	Een Herderin van Moraalse	„ 12	„
„ „	60. 61.	2 kleine beeste en bloem stuckjes op koper p. B. v. d. Ast	„ 15	„
„	66.	Bloemkorf op een kopere plaat p. Bollonzier	„ 15	„
„ „	71. 72.	Een muis en een man te paard	„ 2	„
„	74.	De simple trouw (sic!)	„ 1	„
„ „	78. 79.	Prins en Prinsesse van Nassau	„ 13	„
„	85.	Kinderdans met eene Vrouw, hebbende druiven in de hand, en een speelman p. Cornelies Pulenburg	„ 120	„
„	87.	Vrouwenbeeld met wit floorts over't gezigt	„ 5	„
„	91.	Bloempot op koper p. Bolonzier	„ 5	„
„	92.	Korf met bloemen van Pater Segers	„ 12	„
„	96.	Orpheus	„ 1	„
„	97.	Kinder veghtspel op koper	„ 1	„
„ „	98. bis 103.	6 Franse Dames	„ 30	„
„	107.	Engelse Dame, Howort	„ 10	„
„	108.	Madame Dorothea Sidneij dochter van de Graaf Lijcester		
„	109.	Madame d' Andider		
„	110.	Madame Murraij	„ 50	„
„	111.	Madame Elisabeth Sissil dochter v. d. Graaf van Salisburij		
„	112.	Madame Stanhope		

No. 123. 't Oordeel van Paris p. Hendricus de Clercy . . . . . = 100 Flr.
„ 124. Eene Flora met 2 Satyren en twee kindertjes, p. Sabast. Frank, Breugel en Pater Segers . . . . „ 200 „
„ 125. Churfurst v. Bandenburg,
„ 126. Churfurstin v. Brandenburg en
„ 127. Fürstinen v. Anhalt. } . . . . „ 25 „
De kleine Arke Noë van Saveré „ 250 „
Een man en Vrouw geld tellende „ 350 „
Een kaketu van Savoré „ 20 „
} H. H. v. Anhalt gelegateert
„ 130. Bloempot op koper p. Bolonzier . . . . „ 5 „
„ 135. Allerhand gevogelte, een wit hoen van Hondekocter . . „ 100 „
„ 137. Press. Amalie van Nassau . . . . „ 20 „
„ 140. Press. Albertine Janette van Saxen . . . . „ 12 „
„ 141. S. H. Prins Frd. Hendrik van Oranjen p. Hondorst . . „ 20 „
„ 145. De koniginne Marie . . . . „ 40 „
„ 146. H. H. van Zimmern p. d' oude Netsker . . . . „ 150 „
„ 154. Princesse Charlotte v. Anhalt, een klein kindtje . . . „ 5 „
„ 159. Historijschriiever van Augustus p. van Thulden . . . „ 48 „
„ 162. Victoria Augusti p. v. Thulden . . . . „ 60 „
„ 164. Oranienstein sonder lyst . . . . „ 6 „
De groote arke Noë van Savoré . . . . „ 355 „
(H. H. van Anhalt gelegateert)
„ 167. Een fruitstuck, papageij en hondtje p. de Lust . . . „ 100 „
„ 172. Princesse Amalie van Nassau . . . . „ 25 „
„ 176. H. H. v. Nassau p. Hondrust . . . . „ 18 „
„ 177. Deselve met een ronde Oranjebloemekrans p. Mitens . „ 10 „
„ 180. De historie van Clelia door den tiber . . . . „ 150 „
„ 180. Press. Isabelle Charlotte
„ 190. „ Henriette Amalie
„ 181. „ Albertine Agnes
} van Oranje p. Hondrust . . . „ 24 „
Van de Schilderijen tot Leuwarden
„ 6. Hertoginne v. Saxen Eisenach met een moor door Mitens „ 15 „
„ 7. Furstinne van Nassau d. Wolters . . . . „ 60 „
Een perspectif . . . . „ 8 „
De Hertog van Saxen te dele gevllen
Drie Princessen van Oranjen, als Nassau, Zimmern en Anhalt.
Deselve als een jagerin.
H. H. van Nassau en van Anhalt.

Wie schon gesagt, die Fürstin Wittwe von Anhalt-Dessau war die einzige gesetzliche Erbin derjenigen Bilder, über die nicht besonders verfügt war, und dass sie in ihren Besitz übergegangen sein müssen, wird z. B. durch das Vorhandensein der Nummern 1, 2, 3, 7, 10, 50, 60, 61, 87 etc. bestätigt.

Die Besitzerin der Cavel A, Maria, mit dem Pfalzgrafen Ludwig Heinrich von Simmern vermählt, war schon 1688 ganz ohne Kinder gestorben. Demnach muss ihr Bilderschatz an die beiden Schwestern in Dietz und Dessau gefallen sein. Schriftliche Nachweise dafür fehlen leider, ohne die Richtigkeit der Annahme in Zweifel stellen zu können, weil von dieser Cavel A die Nummern 98, 16, 59, 42, 40, 116 und 118 in den Dessauer Sammlungen nachweisbar sind. Auch ist sicherlich die Zahl derselben noch zu vergrössern. Dass auch nach Berlin ein Bild von grosser Bedeutung gelangte (Die Flucht der Cloelia v. Rubens) ist schon vorher bei den ausdrücklichen Vermächtnissen des Nassau-Dietzer Nachlasses erwähnt worden.

Henriette Catharina von Anh. Dessau, die Erbin der Cavel D. überlebte ihre drei Schwestern und deren Niftel. Nach ihrem 1708 erfolgten Tode kam es zu einer Theilung der zum grossen Theile wieder vereinigten Nass. Oran. Bildersammlung. In Uebereinstimmung mit dem Gesetz nennt die Bilderliste des Testamentes die 5 Töchter als Erbinnen. Der einzige Sohn, der regierende Fürst Leopold, blieb gesetzlich ausgeschlossen. Zur Zeit der Theilung war die eine der Töchter, Elisabeth Albertine, vermählte Herzogin v. Sachsen Barby nicht mehr am Leben. Sie hinterliess ausser zweien Söhnen auch eine Tochter, die aber schon als Kind starb, ehe sie in den Besitz ihres Erbes gelangte, und so ist jedenfalls ihr Loos sofort wieder zur Vertheilung gekommen; und es befinden sich auch z. B. von dem ihr zugefallenen Erbe dem „dritten Loose" der nachfolgenden Theilung, die Nummern 1, 5 und 11 in Wörlitz und 3, 4 und 21 in Mosigkau.

Um einer gerechten Theilung willen wurden sicherlich die zu Gebote stehenden Mittel angewandt: denn Fol. 321 des Testamentes der Fürstin Henriette Catharina heisst es wörtlich:

„An Schildereien, die der Kgl. Preuss. Inspector der Schildereien, Herr N. Werner, taxiret und in Loose gesetzet. — Da man es dann bei der Benamung allerdings so, wie es auf seinem Verzeichniss gestanden, nachdem es dergestalt gnädigst gut gefunden, gelassen hat."

Erstes Loos.

Ihro Hoheit von Nassau-Dietz.

No.	1. Rinaldo und Armida von van Dyk	= 350	Thaler.
„	2. Apotheose des Kaisers Augustus von van Thulden	„ 100	„
„	3. St. Augustin von Roos	„ 80	„
„	4. Cloelia v. Poelenburg	„ 50	„
„	5. Eine Hirtin v. Morelsen	„ 30	„

No.			Thaler
No. 6.	Ein Bachanal v. Savory	=	80 Thaler.
„ 7.	Eine schöne Landschaft v. H. K.	„	51 „
„ 8.	Zwei Stück in einem Portrait v. Netscher	„	60 „
„ 9.	Ein Fruchtstück v. Lüst	„	50 „
„ 10.	Ein Blumenstück v. Lüst	„	20 „
„ 11.	Flora	„	15 „
„ 12.	Venus	„	15 „
„ 13.	Venus und Adonis	„	20 „
„ 14.	Kammerherr Chalezac v. Snaphan*)	„	30 „
„ 15.	Ein Stück v. Honthorst	„	150 „
„ 16.	Sechs Conterfaits, Bruststücke v. Honthorst	„	120 „
„ 17.	Fürst Johann George v. Anhalt, ein Kniestück v. Vaillant	„	50 „
„ 18.	I. Hoheit Conterfait v. Mytens	„	50 „
„ 19.	Sieben Portraits fürstlicher Kinder aus dem Hause Anhalt, Kniestück	„	168 „
„ 20.	Ein Prinz und Prinzessin in einem Stück	„	30 „
„ 21.	Die churfürstliche Familie Friedr. Wilhelms in ein Oval	„	40 „
„ 22.	I. H. von Oranien Familie in ein Oval	„	40 „
„ 23.	Orpheus v. Savory	„	400 „
„ 24.	Ein Kindertanz v. Poelenburg	„	100 „
„ 25. „ 26.	Prinz und Prinzessin von Oranien im Profil v. Honthorst	„	140 „
„ 27.	Familie des Fürsten Johann George von Anhalt	„	40 „
„ 28.	Eine Madonna in ein Blumenkranz	„	50 „
„ 29.	Ein Blumentopf v. Block	„	15 „
„ 30.	Drei Prinzessinnen, deren eine ein Schaf bei sich hält, v. Mytens	„	80 „
„ 31.	Ein Frauenportrait mit Blumen umgeben	„	40 „
„ 32.	Die Herzogin v. Simmeren in Strasburger Tracht	„	15 „
„ 33	Ihre Hoheit und der Fürst v. Anhalt in einem kleinen Stück	„	15 „
„ 34.	Eine Prinzessin von gleicher Grösse, eine Schale haltend	„	15 „
„ 35.	Wilhelm Heinrich Prinz zu Sachsen	„	15 „
„ 36.	Markgraf Philipp z. Brandenburg	„	12 „
„ 37.	I. H. die Markgräfin	„	12 „
„ 38. „ 3 .	Herr und Dame in Oval	„	36 „
„ 40.	Prinz Wilhelm von Oranien, Kniestück. klein	„	20 „
„ 41.	Zwei Fruchtstücke	„	42 „
„ 42.	Zwei Stück, worauf Prinzen in rothem Gewand	„	40 „
„ 43.	Ein Blumenstück v. Sanson	„	25 „
„ 44.	Maria Elisabeth, auf Kupfer	„	25 „
„ 45.	Drei Kniestücke, in Harnisch	„	45 „
„ 46.	Friedr. Wilhelm, Kurfürst und	„	20 „

*) Von Chalezac war der Mentor des jungen Fürsten Leopold auf dessen Bildungsreise.

No. 47.	Kurfürstin Louise v. Honthorst . . . . =	20	Thaler.
„ 40.	Prinzessin Marie von Oranien, unter rothem Baldachin „	20	„
„ 49.	Eine sitzende Prinzessin mit einem Hundchen . . . . „	10	„
„ 50.	Ein todtes Kind. . . . . , ... „	6	„

Summa 65 Stück. Taxa 2856 Thaler.

Hierzu 29 Stück, kleine Sorten, inclus. die emaillirten und Miniaturen.

Zweites Loos.

Ihro Königl. Hoheit die Frau Markgräfin von Brandenburg-Schwedt.

No. 1.	Der Prinz Friedr. Heinrich von Oranien, Kniestück von Van Dyk . . . . =	200	Thaler.
„ 2.	Die Prinzessin Amalie, seine Gemahlin, desgl. . . . . . „	200	„
„ 3.	Livia von van Thulden . . . . „	140	„
„ 4.	Ein Blumenstück v. Pater Seghers . . . . „	70	„
„ 5.	Ein Compagnon dazu von einem andern Meister . . . „	40	„
„ 6.	Ein Cakedou v. Saverij. . . . . „	40	„
„ 7.	Schäfer } v. Moreelsen . . . . „	30	„
„ 8.	Schäferin } v. Moreelsen	30	„
„ 9.	Eine inwendige Kirchenperspective v. Steenwyk . . . „	60	„
„ 10.	Eine Maria von F. . . . . „	60	„
„ 11.	Vertumnus und Pomona von Netscher . . . . „	50	„
„ 12.	Ein Blumenstück von Adriansen . . . . „	30	„
„ 13.	Maria Magdalena, v. Willings . . . . „	15	„
„ 14.	Verlobung der St. Catharina, Copey nach Van Dyk . . „	40	„
„ 15.	Zwei Portraits von Damen, Bruststück v. Honthorst, in achteckigen Rahmen . . . . „	50	„
„ 16.	Sechs Conterfaits, Brustbilder v. Honthorst . . . . . „	120	„
„ 17.	Drei Prinzessinen v. Oranien in einem Stück v. Mytens „	40	„
„ 18.	Sechs Portraits ganzer Statur v. de Baen, so alle auf der Leinwand aussen benannt sind . . . . „	120	„
„ 19.	Ihre Hoheit mit der ganzen Familie . . . . „	30	„
„ 20.	Sechs Portraits, französische Damen . . . . „	90	„
„ 21.	Zwei Conterfaits in einem Stück, Damen, deren eine einen Pfeil in der Hand hält . . . . „	40	„
„ 22.	Drei Nymphen der Diana in einem Stück . . . . . . „	30	„
„ 23.	Die Arca Noae v. Savorij . . . . „	400	„
„ 24.	Der König von Preussen in ganzer Statur v. Wiedemann „	100	„
„ 25.	Ein Altar-Stück, Copey nach Rubens . . . . „	80	„
„ 26.	Eine Prinzessin eine Schale haltend v. Honthorst . . . „	40	„
„ 27.	Eine Prinzessin mit einer Perlenkrone v. Mytens . . . „	50	„
„ 28.	Prinz und Prinzessin einen Hasen haltend . . . . . . „	30	„
„ 29.	Zwei Landschaften mit Vieh . . . . „	30	„
„ 30.	Ein Korb mit Blumen . . . . „	40	„
„ 31.	Ein Blumenstrauss in Wasserfarbe . . . . „	20	„

No. 32. Der Markgräfliche Prinz in Ordenshabit . . . . = 10 Thaler.
„ 33. Die Frau Markgräfin am Theetisch . . . . „ 20 „
„ 34. Ihre Hoheit Frau Mutter, Kniestück, Copey nach Mytens „ 25 „
„ 35. Ein todter Prinz v. Blautz . . . . „ 25 „
„ 36. Prinzessin von Simmern in Oval . . . . , ... „ 15 „
„ 37. Eine Dame, sitzend, in ganzer Statur, Oval . . . . . . „ 30 „
„ 38. Zwei todte Zwillinge, von einer Prinzessin gemalt . . . „ 12 „
„ 39. Zwei au lit de parade liegende Prinzen
„ 40. Prinzessin Albertine von Eisenach mit einem Hündchen „ 12 „
„ 41. Prinz mit einem Palmzweig von Honthorst . . . . . . „ 6 „
„ 42. Die Gräfin von Lippe . . . . , ... „ 20 „
„ 43. Mm de Brongars, Kniestück . . . . „ 15 „
„ 44. Venus und Adonis . . . . „ 10 „
„ 45. Zwei Kinder, eine Chiffre flechtend . . . . „ 20 „
„ 46. Eine unbekannte Dame, Kniestück . . . . „ 20 „
„ 47. Ein Herr und eine Dame, (soll Fürst Johann Casimir sein) „ 10 „
„ 48. Acht Portraits, meist aus England, Kniestück . . . . „ 120 „
„ 49. Herzog von Simmern, Kniestück . . . . „ 25 „
„ 50. Vier Fruchtstücke . . . . „ 32 „
„ 51. Zwei Damen, zusammen sitzend . . . . „ 20 „
„ 52. Zwei Conterfaits von Honthorst, der Prinz Friedr. Heinrich und Wilhelm v. Oranien . . . . „ 40 „
„ 53. Prinzessin Amalie, todt. . . . . „ 10 „

Summa 81 Stück. Taxa 2852 Thaler.

Hierzu 28 kleinere Sorten, die emaillirten und Miniaturen mit eingeschlossen.

Drittes Loos.

Ihro Hochfürstliche Durchlaucht, die Herzogin zu Sachsen.

No. 1. Friedr. Wilhelm, Kurfürst zu Brandenburg (geht ab).
„ 2. Antonius und Cleopatra v. Rubens . . . . = 250 Thaler.
„ 3. Stillleben v. Jagdzeug v. W. van Alst . . . . „ 200 „
„ 4. Pomona v. Rotenhammer . . . . „ 50 „
„ 5. Ein Götterbanquet . . . . „ 60 „
„ 6. Eine alte in Pelz gekleidete Matrone . . . . „ 50 „
„ 7. Loth . . . . „ 50 „
„ 8. Ihre Hoheit von Oranien Conterfait von Netscher . . . „ 50 „
„ 9. Maria, mit dem Kinde, Copey nach van Dyk . . . . . „ 60 „
„ 10. Ein Blumenstück von Gysart . . . . „ 20 „
„ 11. Eine fürstliche Familie v. Snaphan . . . . „ 40 „
„ 12. Ein Bündchen Lerchen . . . . „ 8 „
„ 13. Mm de Glabata von Honthorst . . . . „ 30 „
14. Acht Conterfaits, Brustbilder v. Honthorst . . . . . . „ 96 „

No. 15.	Drei Stück in einem Conterfait, Przess. v. Rammondo	=	30 Thaler.
„ 16.	Prinzessin von Eisenach, Kniestück von Volters . . .	„	25 „
„ 17.	Sechs französische Damen, Conterfaitsel	„	90 „
„ 18.	Zwei Prinzessinen bei einer Fontaine von Honthorst . .	„	30 „
„ 19.	Ein Portrait ganzer Statur von Prinzessin Louise . . .	„	40 „
„ 20.	Ein Musikstück	„	100 „
„ 21.	Ein Prinz von Oranien, ganzer Statur von Van Dyk . .	„	200 „
„ 22.	König Wilhelm } von Netscher	„	50 „
„ 23.	Königin Marie } von Netscher	„	50 „
„ 24.	Noch eine Prinzessin } von Netscher	„	50 „
„ 25.	Der Prinz von Oranien zu Pferde, sein Stallmeister dabei stehend	„	150 „
„ 26.	Zwei herzogl. Sächsische Portraits von Barby	„	20 „
„ 27.	Ihrer Hoheit Portrait, als noch jung	„	40 „
„ 28.	Zwei ovale Portraits, Mr. le Dauphin et Madame . . .	„	40 „
„ 29.	Ein Blumentopf v. C. D. B.	„	30 „
„ 30.	Ein schön Conterfait, dabei ein Schaf von Mytens . . .	„	70 „
„ 31.	Noch eins, dabei ein Mohr (Mytens?)	„	50 „
„ 32.	Eine Dame in schwarz Habit	„	40 „
„ 33.	Prinzessin Albertine als Diana	„	30 „
„ 34.	Zwei Prinzen in einem Stück, deren einer hält einen Hasen	„	30 „
„ 35.	Ihro Hoheit Frau Mutter, Copey	„	30 „
„ 36.	Fünf Portraits in Ovale	„	60 „
„ 37.	Fünf Portraits von Honthorst	„	50 „
„ 38.	Prinzessin Louise von Anhalt	„	20 „
„ 39.	Amalie Prinzessin von Solms	„	25 „
„ 40.	Eine Prinzessin, Kniestück	„	20 „
„ 41.	Eine Flora von Breughel	„	266 „
„ 42.	Sechs Stück Portraits aus England, Kniestücke . . .	„	90 „
„ 43.	Ein schön Blumenstück von Flut	„	80 „
„ 44.	Ein Conterfait in einer Gloire	„	15 „

Summa 71 Stück. Taxa 2855 Thaler.

Hierzu noch 36 Stück kleinere Sorten, die emaillirten und Miniatur-Schildereien eingeschlossen.

Viertes Loos.

Ihro Hochfürstliche Durchlaucht Prinzessin von Anhalt.

No. 1.	Der englische Gruss	=	200 Thaler.
„ 2.	Europa von Mytens	„	100 „
„ 3.	Eine Henne mit Küchlein von Hondekoeter	„	100 „

No.	Gegenstand	Preis
No. 4.	Götter-Banquet von Poelenburg	= 60 Thaler.
„ 5.	Maria mit dem Kinde v. Moreelze	„ 40 „
„ 6.	Die Flucht Mariä nach Egypten, Copey nach Van Dyck	„ 60 „
„ 7.	Zwei Elemente in einem Stück beisammen	„ 100 „
„ 8.	Zwei andere von Breughel	„ 100 „
„ 9.	Eine Familie von Netscher	„ 40 „
„ 10.	Ein Blumenfeston, Copey nach van Lust	„ 10 „
„ 11.	Eine fürstliche Familie von Snaphan	„ 40 „
„ 12.	Maria von Lucas Cranach	„ 30 „
„ 13.	Prinz Friedrich Heinrich von Oranien, Kniestück	„ 60 „
„ 14.	Dessen Frau Gemahlin	„ 60 „
„ 15.	Vier Conterfaits von Honthorst	„ 40 „
„ 16.	Zwei noch kleinere Portraits	„ 20 „
„ 17.	Eine böhmische Geschichte, vorgestellt von der Prinzessin Louise	„ 50 „
„ 18.	Sieben Stück kleine Portraits, Kniestücke	„ 70 „
„ 19.	La reine mère de France	„ 12 „
„ 20.	Sechs Portraits, englische Damen	„ 80 „
„ 21.	Der Prinz und die Prinzessin von Oranien, lebensgross in einem Stück von Verhuis	„ 300 „
„ 22.	Ein Viehstück von Savory	„ 100 „
„ 23.	Zwei Conterfaits, lebensgross von Verhuis	„ 100 „
„ 24.	Vierzehn Portraits von Damen	„ 140 „
„ 25.	Simson und Delila von Netscher	„ 50 „
„ 26.	Ein fleissiger Blumenkorb auf Kupfer	„ 50 „
„ 27.	Pomona von Rotenhammer, Copey	„ 30 „
„ 28.	Ihre Hoheit ganzer Statur	„ 40 „
„ 29.	Fürst Johann George von Anhalt, ganzer Statur	„ 40 „
„ 30.	Einer Prinzessin Conterfait, dabei ein Mohr	„ 40 „
„ 31.	Prinzessin Henriette von Anhalt, als Kind	„ 25 „
„ 32.	fehlt.	
„ 33.	Ein geschleiert Frauenzimmer	„ 20 „
„ 34.	Der Fürst von Anhalt, oval, von Vaillant	„ 25 „
„ 35.	Die Verlobung St. Catharinae	„ 40 „
„ 36.	Der Fürst Johann George von Anhalt von Hannemann	„ 50 „
„ 37.	Ein General, Kniestück	„ 30 „
„ 38.	Ein Blumenstück von Eyk	„ 25 „
„ 39.	Ein Fürst in schwarzen Haaren	„ 12 „
„ 40.	Eine Fürstin, Kniestück	„ 15 „
„ 41.	Oranienstein	„ 15 „
„ 42.	Vierzehn Conterfaits von Damen	„ 140 „
„ 43.	Maria, Herzogin von Simmern, Kniestück	„ 25 „
„ 44.	Clelia, eine schlechte Copey nach Diepenbeek	„ 12 „
„ 45.	Friedr. Wilhelm, Kurfürst v. Brandenburg von Van Dyck	„ 100 „
„ 46.	Eine Madonna in einem Blumenkranz	„ 50 „
„ 47.	Ein Conterfey in einem Kranz	„ 20 „
„ 48.	Ein schön Conterfait., Kniestück	„ 25 „

No. 49. Eine Schäferin	=	15 Thaler.
„ 50. Eine fürstliche Person } „ 51. Prinzessin von Schwedt }	„	28 „

Summa 88 Stück. Taxa 2854 Thaler.

Hierzu noch 32 kleine Schildereien incl. emaillirte und Miniatur-Stüke.

Fünftes Loos.

Ihro Hochfürstliche Durchlaucht, Frau Herzogin von Radziwill

No. 1.	Das Iudicium Paridis von van Clerk	=	350 Thaler.
„ 2.	Ein Stück von Hondekoeter	„	100 „
„ 3.	Zephirus und Flora aus der Brabanter Schule	„	200 „
„ 4.	Vertumnus und Pomona von Martinet	„	15 „
„ 5.	Raptus Proserpinae	„	15 „
„ 6.	Charitas, Copey nach Van Dyck	„	70 „
„ 7.	Abnehmung Christi vom Kreuz, Copey nach Rembrandt	„	80 „
„ 8.	Die Prinzessin von Oranien von Netscher	„	50 „
„ 9.	Blumenfeston von Lüst	„	20 „
„ 10.	Eine Compagnie Damen beim Thee von Snaphan	„	25 „
„ 11.	Eine Fürstellung der Vanität	„	30 „
„ 12.	Ein Wechsler von Quentin Massys	„	100 „
„ 13.	Vier Prinzessinen in einem Stück von Honthorst	„	60 „
„ 14.	Prinz Wilhelm Heinrich	„	30 „
„ 15.	Friedrich, Kurprinz von Brandenburg	„	20 „
„ 16.	Prinz Wilhelm Heinrich von Oranien	„	40 „
„ 17.	Neun Stück Portraits (gehen ab).		
„ 18.	Sechs englische Damen, Conterfaits	„	80 „
„ 19.	Amalie, Prinzessin von Oranien nach Honthorst	„	60 „
„ 20.	Eine gelb gekleidete Prinzessin, ganzer Statur	„	40 „
„ 21.	Ein Fürst in ganzer Statur	„	40 „
„ 22.	Das Iudicium Paridis von Prinzessin Louise	„	40 „
„ 23.	Ein Viehstück von Roos	„	150 „
„ 24.	Maria und Elisabeth von Quellien	„	100 „
„ 25.	Die Herzogin von Simmern, lebensgross	„	80 „
„ 26.	Zehn Portraits, klein, von Schreck	„	80 „
„ 27.	Prinz Friedrich Heinrich von Oranien	„	20 „
„ 28.	Dergleiche	„	20 „
„ 29.	Prinz Wilhelm von Oranien (geht ab).		
„ 30.	Ein sauber Fruchtstück	„	40 „
„ 31.	Eine Madonna in 12 eckigen Rahmen	„	36 „
„ 32.	Ein Winterstück	„	100 „
„ 33.	Ein todt Kind	„	40 „
„ 34.	Die Frau Herzogin von Simmern	„	60 „

No. 35. Eine Schäferin von Morelzen . . . . = 30 Thaler.
„ 36. La belle Gabriele . . . . „ 24 „
„ 37. Ein todt sitzend Kind . . . . „ 15 „
„ 38. Prinzessin Albertine in einem Blumenkranz . . . . . „ 60 „
„ 39. Ein todter Prinz von Verhuis . . . . „ 20 „
„ 40. König Karl Stuart's Familie . . . . „ 25 „
„ 41. Ein Fruchtstück mit einem Papageyen . . . . „ 25 „
„ 42. Vier Oval-Stücke in vergülten Rahmen . . . . „ 20 „
„ 43. Zwei, nach Zeichnungen gemachte Köpfe . . . . „ 8 „
„ 44. Ein Marienbild . . . . „ 10 „
„ 45. Ein Zimmer, darin zween tanzen . . . . „ 40 „
„ 46. Ein Franenzimmer, auf der Viola spielend . . . . . . „ 20 „
„ 47. Die Königin in Preussen in Oval . . . . „ 30 „
„ 48. Die Markgräfliche Prinzessin . . . . „ 6 „
„ 49. Der Markgräfliche Prins . . . . „ 6 „
„ 50. Eine Wildschwein-Jagd . . . . „ 6 „
„ 51. Eine Bären-Jagd . . . . „ 6 „
„ 52. Zwei Conterfaits von Damen, oval . . . . „ 20 „
„ 53. Der Herzog von Halle . . . . „ 15 „
„ 54. Dessen Frau Gemahlin . . . . „ 15 „
„ 55. Die Kurfürstin Louise von Brandenburg . . . . „ 10 „
„ 56. Fürst Leopold zu Anhalt . . . . „ 10 „
„ 57. Maria mit dem Kindlein und Johannes . . . . „ 8 „
„ 58. Einige nackende Bilder auf Brett . . . . „ 8 „
„ 59. Prinz Friedrich Heinrich von Oranien (geht ab).
„ 60. Noch ein Prinz (geht ab).
„ 61. Ein Damen-Portrait . . . . „ 15 „
„ 62. Eine Prinzessin, Kniestück . . . . „ 20 „
„ 63. Ein schön Stück von Netscher . . . . „ 80 „
„ 64. Ein paar fürstliche Personen . . . . „ 20 „
„ 65. Prinz Aemilius als Mars . . . . „ 20 „
„ 66. Eine Diana . . . . „ 20 „
„ 67. Ein fliegend Kind von Honthorst . . . . „ 10 „
„ 68. Ein wohlgemacht todt Kind . . . . „ 20 „
„ 69. Ein Bruststück von dem Prinzen von Oranien . . . . „ 20 „
„ 70. Die vier Jahreszeiten . . . . „ 24 „
„ 71. Fürst Leopold von Anhalt von Paritius . . . . „ 15 „
„ 72. Die Familie des Fürsten von Anhalt . . . . „ 30 „
„ 73. Ein todt Kind . . . . „ 6 „

Summa 94 Stück. Taxa 2858 Thaler.

Hierzu noch 39 Stück kleinere, die emaillirte und Miniatur-Stücke eingeschlossen.

Die Länge dieser Bilderliste steht mit der Bedeutung ihres Inhaltes offenbar nicht in Einklang, und ihre Fassung giebt von einem königl. preussischen Schilderei-Inspector eben keinen hohen Begriff; dennoch

schien die wörtliche Wiedergabe derselben unerlässlich, weil die ganze vorliegende Arbeit zunächst den Zweck hat, einer weiteren Feststellung der Objecte als Grundlage zu dienen.

Manche Nummer der ersten Vererbung ist darin nur mit Mühe wiederzuerkennen, und ein grosser Theil der Vermehrung dieser Erblassenschaft besteht in Bildnissen, die nicht der Ueberschrift dieser Arbeit entsprechen.

Die Erbin des ersten Looses „Ihro Hoheit van Nassau-Dietz“ war Henriette Amalie, die zweite Tochter der Erbin von Cavel D. der ersten Theilung, und, wie schon dabei erwähnt wurde, mit dem Sohne der Erbin von Cavel C. vermählt worden. Aus dieser Ehe entsprang ein Sohn „Johann Wilhelm Friso“, der Stammvater der königlichen Linie in Holland, (der für sich und seine Nachkommen keine Erbrechte am Gute seiner Mutter haben konnte), und mehrere Töchter, die das Erbe der Mutter nach deren 1726 erfolgten Tode in Besitz nahmen, und von denen vier 30 Jahre später als Erbinnen auch der übrigen, nach und nach wieder vereinigten, Loose — also eigentlich des ganzen Dessauer Bildernachlasses in der That auftreten.

Die Frau Markgräfin von Brandenburg-Schwedt, der das zweite Loos zufiel, war Johanne Charlotte, die jüngste Tochter der Erblasserin. Sie starb 1750, und muss ihren Bilderschatz schon bei Lebzeiten ihrer einzigen sie überlebenden Schwester, der verwittw. Herzogin von Radziwill, vermacht haben, worüber freilich kein schriftlicher Nachweis vorhanden ist; doch liegen Thatsachen dafür vor.

Sie hatte zwar eine erbberechtigte Tochter, Henriette Marie, die mit dem Erbprinzen von Würtemberg, Friedrich Ludwig, verheirathet war, und aus dieser Verbindung eine Enkelin und Erbin, die mit dem Herzoge Friedrich von Mecklenburg-Schwerin vermählt wurde. Dorthin konnte die Erbberechtigung übergehen, aber nicht dauernd verbleiben: denn die Ehe blieb kinderlos. Ebensowenig ist ein Rückfall der Erbschaft, bei dem erst 1791 erfolgten Tode der Herzogin von Mecklenburg möglich gewesen, weil in dieser Zeit überhaupt weder Erbgut noch Erben nach dem bisher gegoltenen Gesetz noch vorhanden waren. Hätte keine Verschenkung dieses zweiten Looses bei Lebzeiten stattgefunden, so müsste es mit Fug und Recht dem Schweriner Hause verblieben sein. Um so auffallender, ja unerklärlich, erschiene es dann, dass die besten Nummern dieses zweiten Looses, z. B. No. 1 und 2 von Van Dyck und No. 4 von D. Seghers, sich in den Dessauer Sammlungen vorfinden. Ebenso lassen sich dort, wenn auch mit weniger Bestimmtheit die Nummern 5, 8, 9 und 11 nachweisen.

Der Inhalt des dritten Looses für „Ihro Hochfürstliche Durchlaucht zu Sachsen (Barby) Elisabeth Albertine, ältesten Tochter der Testatorin, (ihre einzige sie überlebende Tochter starb minderjährig kurze Zeit nach der Mutter) und der des vierten, der unvermählt gebliebenen „Prinzessin Henriette Agnes von Anhalt zugefallen," ist als gesetzlich und folgerichtig auf die Besitzerin des fünften, Marie Eleonore, Herzogin von Radzivil, übergegangen anzusehen: denn sie überlebte ihre 4 Schwestern und deren eventuelle Erbinnen. Sie ist der Reihenfolge nach die dritte, lebte seit dem Tode ihres Gemahls, (1689) des Fürsten Georg Joseph von Radzivil, in Dessau und starb daselbst 1756. Ihre beiden vorher erwähnten Schwestern waren schon 1706 und 1729 gestorben. Dadurch kamen 1756 nahezu 4 Fünftel der von der Fürstin Henriette Catharine von Anhalt zusammengebrachten Sammlung wieder zur Vererbung.

Nach dem mehrfach angedeuteten Gesetz können als erbberechtigt nur die Töchter der Fürstin von Nassau-Dietz, die damals noch lebenden 4 Schwestern des Fürsten Joh. Wilhelm Friso, angesehen werden. Sie erbten von ihrer Mutter Schwester, die keine nähere Verwandte weiblicher Abstammung hatte. Ihre Rechte schlossen die etwa von Mecklenburg-Schwerin zu erhebenden vollkommen aus; denn sie standen der Herzogin von Radivil um eine Stufe und um eine Generation näher.

Ueber diese ganze Erblassenschaft ist im Dessauer Hausarchiv — unglaublich! — gar nichts Urkundliches vorhanden.

Zwei regierende Fürsten des Landes, der Fürst Leopold und sein Sohn und Nachfolger Leopold Maximilian, respective der Bruder und der Neffe der Herzogin von Radzivil, waren schon vor ihr gestorben, und des Letzteren Sohn und Nachfolger in der Regierung war noch minderjährig, und stand unter der Vormundschaft seines Onkels, des Fürsten Dietrich von Anhalt, der den Schreibereien abhold war. Und so wird man gethan haben, wozu man berechtigt war: man vereinigte die Hinterlassenschaft als dahin gehörig, wieder mit dem Hausvermögen, ohne ein Wort schriftlich darüber niederzulegen. Das konnte und durfte aber nicht auf die Bilder Anwendung fiuden!

Ein zwischen den Acten-Fascikeln liegender loser Bogen giebt Aufschluss über den Verbleib derselben, und bestätigt die Richtigkeit der Annahme, dass jenes Gesetz des Sachsenspiegels bis zuletzt in Anwendung kam.

Auf jenem losen Bogen aber heisst es:

„Nachstehende tableaux, Portraits und Meubles haben Ihro Liebden, die Prinzessin Anna Wilhelmine zu Anhalt, aus der Verlassenschaft der Hochseeligen Frau Herzogin zu Radzivill, meine Frau Tante Liebden

von mir und meinen drei Prinzessinnen Schwestern: Isabelle Charlotte, verwittwete Fürstin von Nassau-Dillenburg, der Prinzessin Johannette Agnes und der Prinzessin Leopoldine Louise erkauft, und empfangen:

No. 1. Ein historisch Stück aus der niederländischen Schule von Rubens;
„ 2. Ein dito daher;
„ 6. Ein Stück nach dem Guste de Watto von Pesne;
„ 7. Ein historisch Stück von de Clerc aus der niederländ. Schule, das Urtheil von Paris auf Holz;
„ 14. Zwei historische Stücke;
„ 16. Ein Marienbild mit dem Kind Jesu vom Maler Morelza;
„ 43. Ein Stück der Liebe vorstellend, nach van Deyk, sehr gut copirt;
„ 23. Zwei allegorische Stücke auf Holz;
„ 47. Die Mutter Maria mit dem Kind Jesu und Joseph, italienisch Stück;
„ 48. Eine Figur von Hundhorst;
„ 22. Zwei Stück von Pesne;
„ 21. Ein Stück aus der niederländischen Schule, Ceres und der Friede sich küssend;
„ 26. Ein Stück aus der niederländischen Schule;
„ 18. Ein Stück, eine Judenschule vorstellend;
„ 40. Zwei kleine Köpfchen;
„ 36. Die Mutter Christi in Pastell gemalt;
„ 34. Ein Frauenzimmer-Kopf auf Holz;
„ 50. Zwei Portraits als Flora;
„ 51. Ein Schäferstück im Gut de Watteau mit Rahmen;
„ 52. Ein alter Kopf von A. Pesne im Gut von Rembrandt;
„ 53. Ein Portrait von Herrn Maniocki;
„ 54. Ein Blumenstück von Pater Seghers;
„ 55. Ein histotisch Stück im Gusto Walto von Pesne;
„ 56. Ein Feder-Viehstück;
„ 57. Ein Feder-Viehstück vom M. D. Honder Colter;
„ 58. Eine Landschaft mit Vieh von Pose;
„ 59. Ein Stück, Maria Magdalena;
„ 60. Eine Stück von Roland Savri;
„ 61. Zwei Blumenstücke;
„ 62. Ein dito von de Helle;
„ 64. Ein Fruchtstück von Lust;
„ 68. Ein extraordinair schönes Blumen- und Früchte-Stück;
„ 69. Die Verkündigung Mariae;
„ 70. Ein Portrait von A. Pesne;
„ 71. Ein Nachtstück von A. Pesne;
„ 72. Ein Stück, einen Philosophen vorstellend;
„ 73. Ein Lebens-Grösse-Stück von Ihro Hochfürstl. Durchlaucht seel. Fürst;
„ 75. Ein historisch Stück;
„ 76. Eine Landschaft, ein Winterstück;
„ 77. Ein Portrait von Wan Deik, etwas schadhaft;

No. 29. Ein Markstück von Thomas Bredau;
„ 180. Der Fürst Johann George;
„ 4. Ein historisch Stück;
„ 96. Die Zerstörung Troja;
„ 29. Die Familie Christi;
„ 135. Eln Familien-Stück;
„ 116. Ein Familien-Stück;
„ 130. Eine alte Malerei, eine Schäferin vorstellend;
„ 129. Ein historisch Stück, eine Person auf der Flöte spielend vorstellend;
„ 117. Ein Familien-Stück;
„ 134. Die schöne Gabriele;*)
überhaupt behandelt mit 2218 Thaler.

Vorstehende Summe habe ich vor mich und in Vollmacht meiner drei Prinzessinnen Schwestern Isabelle Charlotte, verwittwete Fürstin von Nassau-Dillenburg, Johannette Agnese und Lepoldine Louise, von Ihrer Liebden der Prinzessin Anna Wilhelmine zu Anhalt baar und richtig empfangen.

Dessau, den 21st July, 1756.

m. p. Maria Amalia Prinzessin zu Nassau-Dietz, Kusterin Vors Frey Weltlich-Stift Herfordten.“ —

Offenbar dazu gehörig sind noch 3 loose Quittungen beigelegt, lautend, Carl Matze (wahrscheinl. der bevollmächtigt Diener der Käuterin), hat gekauft und bezahlt 9 Thaler vor 9 Kinder in Einem Rahmen, welche Prinzessinnen sindt von Oranien; 2, hat bezahlt vor 2 Portr. 6 Thaler; hat gekauft an Bortreter als nehmlich 12 Frauenzimmer Köpfe und 2 Mannsköpfe vor 15 Thaler.

Also ein Verkauf! Warum auch nicht? Die hier genannten, einzigen und berechtigten Erbinnen des Kunstnachlasses der Herzogin v. Radzivil waren selbst ohne Leibeserben; drei von ihnen waren unvermählt, die jüngste davon 36 Jahre alt, und die vierte war Wittwe und kinderlos. Sie zogen die Mittel für eine materielle Behaglichkeit dem Besitze von Kunstwerken vor. Die Finanzlage der Schwestern war vielleicht nicht glänzend, und ihr, durch das Testament König Wilhelm's III. von England, zu grossem Besitz und hoher politischer Stellung berufener Bruder Joh. Wilh. Friso musste alle Kräfte aufbieten, um die Erblichkeit der Statthalterwürde in den 7 vereinigten Provinzen für seinen Sohn durchzusetzen.

Der ganze Ankauf für die Prinzessin Anna Wilhelmine (Tochter des Fürsten Leopold v. Anhalt) umfasste etwa 70 bis 80 Bilder. Die angeführten laufenden Nummern des vorgelegenen Inventars vom Nachlass

*) Zu dieser No. 134. Siehe Anmerkung 3.

weisen 180 Stück mit Sicherheit nach, was eine noch grössere Anzahl der vorhanden gewesenen keineswegs ausschliesst.

Die Käuferin stiftete das adelige Fräulein-Stift zu Mosigkau — 1 1/4 Stunde von Dessau entfernt — und hinterliess demselben ihr Schloss daselbst mit dem ganzen Inventar, und dort finden sich die Bilder, mit Ausnahme weniger Nummern, noch vor.

Der Sammlung wird später noch gedacht werden müssen. Für jetzt müssen erst die Spuren verfolgt werden, die auf den Verbleib des andern nicht nach Mosigkau gekommenen Theiles des Radzivil'schen Kunstnachlasses führen.

Der in dieser Zeit des Verkaufs noch unmündige junge Erbprinz von Anhalt-Dessau, Leopold Friedrich Franz, ein durch seine Kunstliebe hochverdienter Herr, stand dicht vor seiner Volljährigkeit, und wird die günstige Gelegenheit zum Ankauf von Meisterbildern, die noch dazu ein rühmliches Moment in der Geschichte seines Hauses vertraten, nicht unbenutzt gelassen haben. (Siehe Anmerkg. 8). Schwierigkeiten sind ihm von seinem Herrn Vormund sicherlich nicht gemacht worden. War dieser doch selbst in seiner Weise ein Beschützer und Förderer der Malerei, zunächst des A. Pesne, dessen Bedeutung im Portraitfach sich durch des Fürsten Aufträge bis in das Feld der Geschichtsmalerei erweitern durften, wie die von ihm hinterlassenen Familien- und Jagd-Bilder in lebensgrossen Figuren sattsam beweisen Dass der junge Fürst, der später um seiner gründlichen Kunststudien willen auch mit Winkelmann in freundschaftlicher Beziehung stand (siehe Anmerkg. 9), bei diesem Bilderverkauf in Dessau lebhaft betheiligt gewesen, beweist zunächst die fast ununterbrochene Reihe der Familienbildnisse des Oranischen Hauses, die nach dem in Kraft stehenden Erbschaftsgesetz, nicht durch Vererbung in den Besitz des regierenden Dessauer Hauses, gekommen sein können.

Die Reisen des spätern Herzogs Leop. Frd. Franz in allen Culturländern Europa's und sein langer Aufenthalt in Italien gaben ihm reichliche Gelegenheit, seinen Sammeleifer für Kunstsachen zu befriedigen. Er stand in seiner Zeit, der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, auf der Höhe des herrschenden Kunstgeschmacks für die Antike nach der damaligen Auffassung, ohne seinen offenen Blick für andere Kunstepochen, besonders für die altdeutsche und niederländische Schule, zu schädigen. Er trug für sein Wörlitz mit Bienenfleiss zusammen, wo sich ihm in der Nähe und Ferne Gelegenheit dazu bieten mochte.

So lag es denn auf der Hand, dass die bequeme Erwerbung aus dem Nachlass seiner Grosstante von ihm nicht blos in Hinsicht auf Familien-Portraits, die bis auf wenige Ausnahmen in den herzogl. Samm-

lungen in Dessau, Wörlitz und Oranienbaum nachweisbar sind, sondern auch auf Bilder jeden Inhalts, Cabinets-Bilder und Landschaften ausgenutzt wurde.

Nachweise in Beispielen für die herzoglichen Sammlungen schon jetzt zu versuchen, hiesse den Ereignissen vorgreifen, wie dies oben, in der Einleitung, genugsam dargethan ist, und es muss demnach die Feststellung der aus der Oranischen in die herzogliche Sammlung übergegangenen Bilder einer spätern Zeit überlassen werden.

Für den Verkauf des Radzivil'schen Nachlasses gab es noch eine Interessentin, die Schwester jener Prinzessin Anna Wilhelmine, deren Ankäufe für Mosigkau vorhin aufgezählt wurden. Es war dies die Prinzessin Henriette Amalie, auch eine unvermählt gebliebene Tochter des Fürsten Leopold von Anhalt, die Gründerin eines grossartigen Wohlthätigkeitsfonds für Arme aller Stände, dessen Verwaltung unter dem Namen Amalienstift in der Stifterin hinterlassenem Pallais in Dessau seinen Sitz hat. Als Canonissin und später Aebtissin von Hervorden besass sie reichliche Mittel zur Befriedigung ihrer Kunstliebe, und so hinterliess sie für ihre Stiftung auch eine sehr zahlreiche Bildersammlung, die leider Vieles enthält, was kaum Mittelgut zu nennen ist; aber auch Manches von grossem Interesse für den Kunstforscher, besonders im Gebiete der Entwickelung der Landschaftsmalerei.

Aus der oranischen Sammlung herrührend befinden sich hier, um nur Einiges zu nennen, von der ersten Erbtheilung aus Cavel A. die Nummern 59, 42 und 40 und aus Cavel C. die Nummern 130 und 63 ausserdem Vieles, für dessen gleiches Herkommen bis jezt nur die Wahrscheinlichkeit spricht.

Wie schon angedeutet wurde, gebieten es die Umstände, die Besprechung einzelner hervorragender Bilder der herzoglichen Sammlung, die aus der Oranischen herkommen, für jetzt auf sich beruhen zu lassen, und diese erspriessliche und für die Kunstwissenschaft dankenswerthe Arbeit einer spätern und durch die nöthigen Vorarbeiten mehr begünstigten Zeit aufzusparen; desto nothwendiger, ja unerlässlich als Beweisgründe für die grosse Bedeutung der in Dessau gebliebenen Oranischen Bilderschätze ist sie in Betreff der beiden Stiftssammlungen, besonders derjenigen in Mosigkau. Leider ist weder diese, noch die des Amalienstiftes nicht einmal mit laufenden Nummern versehen, wodurch dem Unerfahrenen ein Auffinden des besprochenen Bildes erschwert wird. Auch für den Wissenden ist dieser Mangel, wenigstens im Amalienstift, wegen der grossen Anzahl, unbequem.

Zu den hervorragenden Meisterbildern in Mosigkau gehören: Nro. 77

der Ankaufsliste A. von Dyk. Lebensgrosses Bildniss in ganzer Figur von Prinz Wilhelm II. von Oranien, etwa 2 Jahre alt (Siehe Anmerkg. 15) — (also um 1628, die Zeit der grössten Feinheit des Künstlers, gemalt und mit der liebevollsten Durchführung vollendet) — mit wahrer Kindes-Majestät dahinschreitend, Gesicht und Geberde dem Beschauer zugewandt in einfach edelm Gewand mit fliessenden Falten; ein schwarzes Sammtbaret, mit weisser Feder geschmückt, seitlich auf dem schönen Köpfchen. Gewiss, der Meister hat niemals ein schöneres Kind gemalt; und niemals ist ein Kind schöner gemalt worden! — Ein Windspiel folgt dem Kinde auf seine halb gebietende halb bittende Handbewegung. Hintergrund ein Vorhang von schwerem Stoff in neutralen Farben; daneben der Orangenbaum, als redendes Wappenbild des Hauses.

Die Ankaufsliste nennt unter Nro. 54: „Ein Blumenstück von *Pater Segers*,“ was auf Nro. 97 der Cavel D. der ersten Theilung zurückweist, und wir finden in Mosigkau ein Werk dieses Meisters, das zu seinen schönsten und ansprechendsten, trotz seiner ungewöhnlichen Grösse, gehört; das durch seine harmonische Gesammtwirkung, die in dem Vorherrschen von weissen Blumen bedingt ist, und ihm in einem gewissen Sinne sogar Ernst und Würde verleihet. Eine Mauerfläche von grauen Steinquadern ist von der Hand des *Cornelius Schutt* mit einer Pietà in Relief geziert, umgeben von Gruppen blühender Orangenzweige, während in der untern Hälfte aus einer farbenprächtigen Blüthenfülle langstielige Diestelblüthen in fein gebrochenen Farben herausragen und durch ihre Schlagschatten spielend den Reichthum des Bildes erhöhen.

Mit Bezugnahme auf das vorher besprochene Kinderportrait Wilhelm II. und unter Hinweisung auf ein später hervorzuhebendes Bild im Amalienstift, ist in diesem Blumenbilde offenbar ein bedeutungsvolles Ereigniss für die beiden Häuser Stuart und Oranien verherrlicht; und in den beiderseitigen Wappenblumen, der schottischen Diestel und der oranischen Orangenblüthe, gleichsam symbolisch zur Anschauung gebracht, und zwar mit besonderer Betonung des religiösen Mittelpunkts.

Dem Jesuiten Seghers musste ein solcher Vorwurf oder gar Auftrag von protestantischer Seite besonders zusagen, wesshalb er — auch wegen seiner intimen Beziehung als zeitweiliger Diplomat der Prinzessin Amalie — wohl hier seine ganze Kunst aufbot. (Siehe Anmerkg. 11.)

Das Bild selbst wird sich auf die Verlobung des Prinzen Wilhelm II. mit Carl I. Tochter Maria bezogen haben. Die Zeit, wann dies geschah, wird sich später aus einem Bilde im Amalienstift ergeben, und als Folgerung daraus ist die Entstehung des Bildes von Pater Seghers um das Jahr 1638—1640 zu setzen, in die Zeit seiner vollen Manneskraft.

In ähnlicher Vollendung wie Daniel Seghers sind auch die Meister D. de Heem und M. Hondekoeter mit Bildern von ausgesuchter Schönheit mehrfach in dieser Sammlung vertreten, denen sich noch Gerhard Leghers mit Nro. 118 aus Cavel A. und Heinrich Roos würdig anschliessen.

Die Nro. 17 des Ankaufs-Verzeichnisses deckt die Nro. 97 der Cavel D. „Een groot Stuck mit Musikanten = 300 fl.“ der ersten Theilung. Und nicht nur gross dem Umfange nach ist die dargestellte Scene einer vornehmen, musicirenden Gesellschaft, sondern auch nach der schönen und natürlichen Zusammenstellung der Figuren und deren treffender Charakteristik, wie nach seinem kräftigen und harmonischen Farbenzauber, die bezüglich an Rembrandt und Jan Steen erinnern dürften, wenn der Meister nicht ganz selbständig erschiene. Alle diese Vorzüge lassen sogar die gefährliche Grösse für Scenen aus dem geselligen Leben vergessen. Dabei ist der Meister von der grössten Seltenheit, denn selbst Waagen gesteht, nie ein Bild profanen Inhaltes von ihm gesehen zu haben. Er heisst Theodor Rombouts.

Zwei hervorragende Bilder dieser Sammlung sind in dem Ankaufsverzeichniss nicht aufgeführt, und sicherlich, wie noch manches andere, durch Austausch von den andern Käufern erworben worden: denn dass solche Austausche stattfanden, ergab sich schon bei Erwähnung des Portraits der belle Gabriele. (Siehe Anmerkg. 12.) Es sind die Nummern 94 und 96 der Cavel C. der ersten Theilung, wo jede derselben Eene groote Jaght genannt und resp. 180 und 200 fl. gewerthet wurde. In der That ein geringer Preis! Und hält auch das eine davon die Prüfung auf Rubens, an den es beim ersten Anblick erinnert, nicht aus, so ist doch sein Einfluss darauf, trotz der umfangreichen Uebermalung, nicht wegzuleugnen. Dafür entschädigt das zweite desto befriedigender. Es zeigt einen Schüler des Frz. Snijders, der seinem Meister vollkommen ebenbürtig, ja in der Farbenstimmung noch gesättigter und kräftiger — nur kühler — ist. Der ganz ausgeschriebene Name P. Boel lässt keinen Zweifel über den hohen Rang, der diesem so selten vorkommenden Künstler in der Darstellung der kämpfenden Thierwelt gebührt, aufkommen. — Auf beiden Bildern ist Alles in natürlicher Grösse dargestellt.

Ursprünglich aus derselben Cavel C. herrührend mag (in Mosigkau) noch deren Nr. 54 erwähnt werden. Een naakt Vrowtge door Rubens en de bloemen van Breughel, 315 fl. (das Bild erschien später unter dem Titel Zephirus und Flora) als unbedingt echtes Werk beider Meister. Die Freude daran ist leider nur eine bedingte.

Ferner Nro. 72 des Ankaufsverzeichnisses „Ein Stück, einen Philo-

sophen vorstellend“, das seiner geringen Grösse wegen (von kaum 1 ½ Quadratfuss Inhalt) aus der Rubrik Cabinet Stuckjes stammen wird. Es ist aus diesem Grunde in keiner der vorhergehenden Listen namhaft gemacht. Ein höchst feines und ansprechendes Werk von Sal. Koning, hat es leider in der letzten Zeit durch ungeschickte Behandlung gelitten. Auch ein Bild von J. Jordaens ist im Ankauf nicht genannt; demnach wohl durch Tausch erworben. Cavel A. Nro. 116 führt es als Mons Parnassus auf. Der Meister steht in demselben, unter Festhaltung seiner Formen, im Kolorit dem van Dyck näher als dem Rubens.

Zu den kostbarsten Perlen der Sammlung gehört ein Bildchen (auch von kaum 2 Quadratfuss Flächeninhalt und gleichfalls in keinem Verzeichnisse genannt), das die Benennung Cabinetsbild ganz besonders verdient.

Eine Rinderheerde, den weissen Leitstier voran, ist eben durch das Thor eines Landgutes auf dem kothigen Wege in's Freie gelangt. Das Bild trägt die Bezeichnung K. du Jardin. 1655. Sie ist sicherlich von seiner Hand, und zwar in feinen Lapidaren mit rein weisser Farbe, geschrieben. Luft und Landschaft lassen keinen Zweifel dagegen aufkommen, wohl aber Thiere und Menschen, die nach Komposition, Charakter und Behandlung wegen ihrer unvergleichlichen Vollendung nur an Paulus Potter denken lassen. Es bedurfte in der That des Ausspruchs der erfahrensten Kenner, um nicht einen schweren Verdacht auf Du Jardin zu werfen. So hat er denn hier gezeigt, dass er in der Nachahmung auch die grössten Vorbilder vollkommen erreichen konnte, wenn es ihm darum zu thun war.

Ausser G. Honthorst und Const. Netscher sind in dieser Sammlung R. Savory mit einer Gebirgslandschaft und Paulus Moreelze mit einem ganz absonderlichen Madonnenbilde in belehrender Weise vertreten. Für die beiden Stiftssammlungen wird die Zeit der Aufstellung und Veröffentlichung von Katalogen gekommen sein, sobald die Herzogl. Sammlung damit vorangegangen ist. Die Verwaltung des Amalienstiftes beruhigt sich sogar dabei, die Bilder durchschnittlich mit 15 Thlr. pr. Stück gegen Feuersgefahr versichert zu haben. (Siehe Anmerkg. 13.)

In die Sammlung des Amalienstiftes sind Bessere als hierher gehörig, zunächst Familienportraits des oranischen Hauses zu nennen, z. B. ein Brustbild der Prinzessin Amalie von Honthorst und das des Prinzen Moritz von van Dyck. Dann die vier Töchter der Prinzessin Amalie in lebensgrossen ganzen Figuren in einer Landschaft gruppirt vom jüngern Daniel Mytens (siehe Anmerkg. 14), mit seinem ganzen Namen und der Jahreszahl 1666 bezeichnet; und eine Gruppe von 5 Kindern in einem

Park neben einer Fontaine ebenfalls in lebensgrossen Figuren von A. Mytens. (Siehe Anmerkg. 16.)

Um auch hier Belege für eine stattgefundene Wanderung nach der Zeit des Radziwill'schen Verkaufs anzuführen, mögen noch folgende Bilder dieser Sammlung hervorgehoben werden.

Aus Cavel A. der ersten Theilung Nro. 59 Een Stuck door Flink = 200 fl., ist offenbar eine Persifflage des Meisters auf die beliebten Schäferbilder jener Zeit in zwei lebensgrossen Kinderfiguren in dem Motiv von absichtlicher Uebertreibung und von fast wüster Behandlung.

Ebendaher Nro. 40 „Twee perspectiven door Steenwyk = 250 fl. und Nro. 42 Een Stuck von Tuldens = 110 fl. Es stellt in anziehender Weise Rinaldo und Armide dar, in ganzen Figuren von $^3/_4$ Lebensgrösse und ist mit dem ganzen Namen des Meisters und 1664 bezeichnet. Dagegen fehlt in den Dessauer Sammlungen die Darstellung desselben Gegenstandes von van Dyck, die Nro. 4 der Cavel D., der Fürstin von Anhalt zugefallen und mit 2400 fl. berechnet war.

Aus dem Nassau-Dietzer Nachlass-Verzeichniss befinden sich hier die Bilder, die unter den Nummern 60, 61, 71, 72, 87 und 96 dort aufgeführt sind; doch dürfen diese Beispiele keineswegs für erschöpfend angesehen werden.

Wenn auch für die gleiche Herkunft der nun zu erwähnenden Bilder im Amalienstift nur die Wahrscheinlichkeit vorliegt, so darf ihre Würdigung hier wohl noch Raum finden.

„Jan Fijt, 1644" bezeichnet, ist ein Werk dieses Meisters, das an Schönheit und Grösse (es misst über $3^1/_2$ Meter in der Breite bei etwas geringerer Höhe) zu seinen vorzüglichsten gehört. Auf der breiten Terrasse eines Prachtbaues steht eine Tafel mit reichem Behang und mit kostbaren Gefässen, Früchten, Speisen etc. besetzt; daneben ein Stuhl mit Musik-Instrumenten; todtes Wild auf dem Fussboden liegend und von Hunden bewacht; Diener tragen Speisen, Affen greifen danach; viele andere leblose Dinge und lebende Prunkvögel zeigen die Vorhalle des Hauses eines reichen Mannes und seinen feinen Geschmack für das Prächtige. Alles in Naturgrösse, doch durch die Ausdehnung des Bildes nicht überladen, in natürlicher Nachlässigkeit malerisch geordnet.

Adr. v. Ostade (mit dem ganzen Namen bezeichnet) ist durch ein für ihn in ungewöhnlich grossem Maasstabe der Figur gehaltenes Bild vertreten, ein Bauer, der aus dem mit Weinlaub umrankten Giebelfenster seines Hauses sich weit herauslehnt, offenbar durch irgend etwas zum scharfen Ausspähen plötzlich angereizt. Die Komposition ist seiner Ra-

dierung „Der blasende Thurmwächter“ entsprechend. Die Grösse der Büste von c. 5 Ctmtr. Gesichtslänge, giebt hier Gelegenheit, den Meister in einer breiten, pastosen Behandlung und der schlichten Gesammthaltung zu bewundern, wenngleich das Werk nicht zu seinen feinsten gehört.

Landschaften von D. Meyer, Elzeviere, J. Meerhout, und andere mit den Namen fast unbekannter aber tüchtiger und höchst interessanter Meister bezeichnet, hat kürzlich Dr. W. Bode schon mit zur Besprechung und Würdigung in der Zeitschrift für bildende Kunst gezogen.

Rückblick.

Rubens erscheint bei der ersten Theilung 5mal; A. v. Dyck wird 7mal genannt für grössere Bilder, die kleinern Portraits ungerechnet. — In Cavel A. (Herzogin von Pfalz-Simmern) Nro. 61. „Die Flucht der Clelia = 2600 fl. scheint auf unbegreifliche Weise nach Dresden gelangt zu sein; wenigstens stimmt damit die Nro. 806 des Galerie-Kataloges überein, während im Schlosse zu Wörlitz ein ansprechendes Bild desselben Inhalts ist, das wohl auf Ruben's Erfindung hinweist, jedoch von einer viel zahmeren Hand, anscheinend Poelemburg's, herrührt, in gleicher Behandlungsweise, wie er sich als Kopist der Charitas (des van Dyck) in Mosigkau zeigt. Im Verzeichniss der Bilder in Oranienwout wurde die Clelia unter Nro. 180 wieder aufgeführt, ist demnach 1788 bei der Theilung des Simmerschen Nachlasses — worüber ja leider jeder schriftliche Nachweis fehlt — in den Nassau-Dietzer Besitz übergegangen, wo es bis 1697 blieb. Von da an verschwindet es. Nach Hübner's Katalog wird das betreffende Dresdener Bild zuerst im Inventar von 1722 genannt, was wenigstens eine Möglichkeit seiner Identität mit dem oranischen der Zeit nach nicht ausschliesst. Da seine Originalität aber angezweifelt wird, so widerspricht dies wieder der ersten Erwerbung, die sicherlich unmittelbar aus des Meisters Hand gemacht war. Aus Cavel B. und C. ist der Verbleib der Werke Rubens' mit Betheiligung von Snyders und Breughel in Berlin und Mosigkau nachgewiesen. — Sein viertes Bild, Nro. 62 „Drie Conighen“ etc. aus Cavel C. muss als verloren angesehen werden, weil jede Kennzeichnung dafür fehlt. Keinen Gegenstand behandelte Rubens so oft, wie diesen, wovon van Hasselt in seinem Katalog 16 Bilder der Art aufführt. In Potsdam wird ein Bild gleichen Inhalts dem Meister zugeschrieben. Die Zeit der Erwerbung dieses Exemplars kann die Möglichkeit seiner Identität mit dem Nassau-

Dietzer entscheiden. — Der Rubens der Cavel D. Nro. 8 „Een Stuck met halve Bulden“ ist äusserst ungenügend gekennzeichnet. Ein solches Bild in der herzoglichen Sammlung, das unter seinem Namen geht, hat bis jetzt für seine Originalität wenig Anerkennung finden können. Die Figuren in halber Lebensgrösse sind gelegentlich auch für Kopien der vier Philosophen von Rubens im Pal. Pitti angesprochen worden.

Von *Van Dyck* führt Cavel A. Nro. 34 „St. Maria“ an, das in den hier besprochenen Kreisen nicht vorhanden ist. Die sehr allgemeine Inhalts-Angabe des Bildes, vom Meister so oft behandelt, macht seine Wiederauffindung und Feststellung fast unmöglich. Von Cavel B. ist die Nro. 3 des Meisters schon ausführlich besprochen, und Nro. 60 derselben Cavel im Berliner Museum nachgewiesen. Aus Cavel C. Nro. 56 die Charitas wanderte nach England, wie bei dem Nassau-Dietzer Vermächtnisse schon besprochen und nachgewiesen wurde. Von den drei in Cavel D. nach Dessau vererbten und genannten Bildern van Dyck's sind Nro. 1 und 2 im Schlosse von Wörlitz, Bilder von ungewöhnlich dunkeler Gesammthaltung, aber von einem feinen Silberton. Dagegen ist Nro. 4 verschwunden: denn ein Bild gleichen Inhaltes in Sanssouci, dem Meister zugeschrieben, liess König Friedrich II. aus dem Verkauf Tallard in Paris erwerben, es wurde aber schon damals von Mariette für Kopie gehalten.

Der oft wiederkehrende Maler-Name *Netscher*, der sich auf den Vater Caspar und den Sohn Constantin bezieht, verdient nur in Hinsicht auf den ersten Erwähnung, schon weil sich daran der Versuch knüpfen soll, die spärlichen Nachrichten über seine Lebensverhältnisse in Etwas zu berichtigen. Auf der vollen Höhe seiner Kunstleistung erscheint der Meister in „Simson met Delila“ in der herzoglichen Sammlung im Dessauer Schlosse; nur hat das Bild, wie viele derselben, durch zu tiefe Reinigung gelitten und ist in Folge dessen nicht ohne Retouchen geblieben. Seine Wirkung ist immerhin noch eine erfreuliche, wie sie von einem Meisterwerk Caspar's nur zu erwarten ist. Sein nach Berlin in's Museum unter Nro. 850 gelangtes Bild „Vertumnus und Pomona“ vom Jahre 1681, wird von Waagen in seinem Handbuch weniger günstig beurtheilt. Wie aber ist es mit Caspar Netscher's allgemein anerkanntem Geburtsjahr 1639 in Einklang zu bringen, wenn bei der ersten Theilung (1675) Cavel B. Nro. 109 (für Brandenburg) gesagt wird: Conterfait von Syne Hoogheit door Netscher = 350 fl. Ist nicht, wo die Nennung des Namens überflüssig erschien, unter Syne nur der Gemahl der Erblasserin zu verstehen? Der aber starb 1647 im Alter von 63 Jahren, wo Netscher erst 8 Jahre alt war. Das Bild wird sich in einem der königlichen Preussischen

Schlösser gewiss noch vorfinden und die Entscheidung für oder wider Netscher's Geburtsjahr fördern helfen. Bis jetzt hat das Jahr 1639 allerdings für festgestellt gegolten. Cavel C. Nro. 9. steht: Conterfeithel von har hoogheit, met nogh een jonger Prins en Princess gedaan door Netscher = 700 fl. — Unter har hogheit ist hier doch wegen dieses Titels ohne Namen nur die Verstorbene zu verstehen. Ihre Vergesellschaftung mit zwei jungen Kindern lässt in denselben uur ihre eigenen voraussetzen. Zur Zeit des Todes des Prinzen Wilhelm II. des einzigen Sohnes war aber Netscher erst 11 Jahre alt. Endlich Cavel D. Nro. 7 nennt wieder ein Conterfeithel von har hoogheit = 300 fl., das auf eine noch vorhandene Ruine zu deuten ist, und wohl als Gegenbild zu jenem zuerst genannten gehörte.

Unter den Malernamen ist der vielfach genannte Blumenmaler A. v. d. Lust oder de Lüst ein sonst unbekannter, und seine vielen Bilder in dem Nassau-Dietzer Nachlass, sowie sein seltenes Vorkommen in den übrigen deutschen Sammlungen — legt die Vermuthung nahe, er sei, wie die *Honthorst* für Berlin und *Snophan* für Dessau, im Personaldienst der Prinzessin Albertine Agnes, dieser in ihre neue Heimath gefolgt, und habe dort die neue Kunstweise geübt und verbreitet. Die noch vorhandenen Proben seiner Geschicklichkeit zeigen von geringerem Verdienst, als seinen beiden andern nach Berlin und Dessau ausgewanderten Landsleuten zugestanden werden muss. Er hat sichtbar D. Seghers zum Vorbilde genommen, liebt besonders Gartenblumen, und weiss seine Kränze und Festons leicht zu gefällig zu verbinden und aufzuhängen; aber seine Behandlung ist flüchtig und seine Farbe trübe, so sehr er sich auch bemüht, durch den Gegensatz mit dem schwärzesten Grund ihnen Leuchtkraft zu geben.

Das Verpflanzen holländischer Künstler nach Deutschland in Begleitung der dahin verheiratheten Töchter aus dem oranischen Hause hat die Kunstliebe, besonders für Malerei, in den betreffenden noch blühenden Fürstenhäusern entwickelt und bis auf den heutigen Tag vererbt. In Berlin war die Wirkung davon eine sehr bedeutende; auch für die Architektur, wie Lübke in jüngster Zeit nachgewiesen hat, und die Malerei muss dort ganz besonders begünstigt worden sein, sonst wären den beiden Honthorst Künstler wie Wieling, Joc. Vaillant. Romondeau, W. v. Roijen u. A. sicherlich nicht nachgefolgt. Sie Alle fanden am Berliner Hofe reichich Beschäftigung und Lohn, und gaben den Anstoss zu der etwas später erfolgten Gründung der Akademie der Künste. Fehlte dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm dem Grossen auch von Hause aus die Liebe zur Kunst nicht, so hinderten neben den ungünstigen Zeitverhältnissen noch

besonders der gänzliche Mangel an Geldmitteln die Pflege derselben. Wenigstens ist bis zum Jahre seiner Vermählung mit der Prinzessin Louise Henriette von Nassau-Oranien, 1646 nichts davon bemerkbar.

Aber mit dieser Fürstin, deren Gaben und Verdienste nie genug gewürdigt werden können, kamen nicht blos bedeutende Maler und Mittel und Geschick, sie ihre Kunst ausüben zulassen, nach Berlin; sie selbst in eigener Person muss die Malerei ausgeübt haben!

In dem Verzeichniss der ersten Vererbung von 1675 finden sich aufgeführt: Cavel A. No. 123. Van Princess Louise — 200 Flr.; Cavel B. N. 57. Een Stück van Princess Louise = 200 Flr. Cavel D. N. 39. Een Schildereitje gedann door Princess Louise = 150 Flr.

So weit also die Bilder reichten wurde jede Cavel mit einem Werke van oder door Princess Louise bedacht und keineswegs gering gewerthet.

In der Vertheilung des Dessauer Bildernachlasses von 1708 sind angeführt:im dritten Loose No. 20. „Ein Portrait in ganzer Statur, Prinzessin Louise“ = 40 Thaler, im vierten Loose No. 17 gar „Eine böhmische Geschichte, dargestellt von Prinzessin Louise“ = 50 Thaler und im fünften Loose No. 22. „Das Indicium Paridis von der Prinzessin Louise“ = 40 Thaler. Alles mehr denn ausreichende Beweise, um eine Malerin „Prinzessin Louise“ festzustellen, und es kann dieselbe nur in der nächsten Verwandtschaft der ersten Erblasserin gesucht werden. Aber in allen Verwandtschaftszweigen des oranischen Hauses ist in jener Zeit keine andere Prinzessin Louise aufzufinden, als Louise Henriette, Friedrich Heinrich's Tochter, die nachmalige Kurfürstin von Brandenburg, deren Rufname, — wenigstens während ihrer Ehe — Louise war. Dass die Benennung „Kurfürstin“ im Familienkreis auch später nicht beliebt wurde, erklärt sich aus der Zeit der Entstehung der Bilder, vor der Vermählung 1646. Die einmal üblich gewordene Benennung behielt man später einfach bei. Da sie bis dahin schon ausübende Künstlerin war, so kann, in Bezug auf das nach Berlin gekommene Bild, nur an ein Jugendwerk gedacht worden, dessen Wiederauffindung in einem der königlichen Schlösser nicht schwer sein wird. Daran liesse sich dann auf dem Wege des Vergleichs auch die Wiederentdeckung der in Dessau verbliebenen Nummern knüpfen, wo gegenwärtig jede Spur daran verwischt scheint; — es sei denn die Vermuthung erlaubt, die Kurfürstin habe ihren eigenen ältesten Sohn in einem Alter von etwa 12 Jahren gemalt, ein Bild, das bei der Dessauer Theilung unter der Benennung „Prinz Aemilius als Mars“ erscheint.

Das Bild ist in Oranienbaum in beschädigtem aber nicht verdorbenem Zustand, und macht durch seine Aehnlichkeit mit der Mutter einen

rührenden Eindruck, trotz der schwachen aber liebevoll schaffenden Hand, die sich in den Fleischtheilen ausspricht, während z. B. Panzer und Schild eine grosse Geübtheit des Malers voraussetzen lassen und wahrscheinlich von dem leitenden Lehrer herrühren.

Es ist glaublich, dass in den ersten Jahren ihrer Ehe die Kurfürstin als Künstlerin gefeiert habe.

Sie war eine zu treue Hülfe und Stütze ihres Gemahls, und die Wogen der Geschichte gingen zu hoch, um dem geliebten Steuermann des brandenburgischen Staattsschiffes, nicht unverrückt zur Seite bleiben zu müssen; aber aufgehört, Künstlerin zu sein, hat sie sicherlich nicht.

Der Raptus in tabulis pictis ist eine läuternde Krankheit der Seele die bis zum Tode dauert!

Anmerkungen.

Anm. 1. Besonders günstig erscheint dieser Meister in einem Bilde in Wörlitz, das weiter unten in No. 11 des dritten Looses der zweiten Theilung aufgeführt ist. Es stellt die fünf schönen Töchter der Fürstin Henriette Catharina von Anhalt-Dessau, in einem reich ausgestatteten Zimmer, beim Theetisch dar. Das in dem beliebten kleinen Maassstabe gehaltene Bild nahm Mündler's Aufmerksamkeit im hohen Grade in Anspruch, weil er den Meister erst dadurch kennen und schätzen lernte. Leider ist es in letzter Zeit krank geworden und hat Blasen bekommen, die theilweise schon abblättern.

Ueber des Malers Leben und Tod giebt eine Gedenktafel in der Marien-Kirche zu Dessau Auskunft. Sie lautet:

Viator, sub hoc tumulo quiescunt beatamque expectant resurrectionem, ossa viri olim piissimi ac celeberrimi, artisque pictoriae peritissimi, domini Abrahami Schnaphani, serenissimi Principis Dessau. Anhaltini pictoris aulici meritissimi, nati Lugduni Batavorum anno MDCLI die 2. IX bris S. N. denati Dessaviae Anhaltinorum anno MDCXCI, die 1. VII bris S. V, postquam in hac lacrumarum valle vixit annos XXXIX. mens. X. dies IIX. hor. XXI. cui fratres germani Joh. Georg., Isaacus, Jacobus, cum sorore suavissima Maria hoc monumentum in perpetuam fratris desideratissimi memoriam lugentes posuerunt moetissimi. — I nunc, viator, et memento mori.

Anm. 2. Die Gewerbeindustrieausstellung in Berlin bot Gelegenheit, das von der Prinzessin Amalia für den nach ihr genannten Kurprinzen Aemilius geschenkte Taufgeräth zu bewundern.

Daran anknüpfend mag hier vorläufig der grosse Schatz von Kunstsachen aus edlem Metall und kostbarem Stoff erwähnt werden, der ausser den Bildern zur Vertheilung kam. Gelegentlich wird sich Ausführlicheres darüber mittheilen lassen.

Das Dessauer Viertel der Erbschaft weist, ausser Juwelen, Perlen und Silbergeschirr, die folgenden Rubriken nach, von denen für die Werthbestimmung nur das Gewicht der beiden ersten genannt zu werden braucht. Nach dem Wortlaut:

„Golden = 454 Oncen $3^1/_2$ Engels; Silvern = 2563 Oncen 13 Engels; dann zahlreiche Kunstsachen in Cristal, Agaat, Jaspis, Coralijn, Amber, Yvoir, Porcelain, Cabinetten en Kassen van Schillpadde, Saccerdanen en Ebbenhout, Paarlemoer en Lackwerk.

Anm. 3. Das Bild „la belle Gabriele“ erschien schon in den beiden früheren Vererbungen von 1675 und 1708, und befindet sich jetzt im sogenannten Gothischen Hause zu Wörlitz, wo es als ein Geschenk König Heinrich IV. an den Fürsten Joachim Ernst von Anhalt ausgegeben und ihm dadurch ein hoher historischer Werth beigelegt wird; auch ist der Act der Schenkung als ein Moment persönlicher Begegnung beider Fürsten im sogenannten „Monument“ daselbst zu einem Deckengemälde benutzt.

Die stattgehabten Beziehungen zwischen beiden Fürsten schliessen die Richtigkeit dieser Sache gänzlich aus, und ergeben sich nach den archivalischen Quellen, als von rein politischem Inhalt, wobei von Seiten Heinrich's stets der dem hochgeachteten deutschen Fürsten schuldigen Ehrerbietung in den anerkennendsten Ausdrücksten Rechnung getragen wird; wie er ihm denn auch in einem Briefe vom Jahre 1585 „Monsyeur mon cousyn, je vous tyens comme mon bon Pere" schrieb, was schon gegen den fast zwanzig Jahre ältern, glaubensfesten, sittenreinen, echt deutschen Fürsten keine Möglichkeit zulässt, ihn zum Vertrauten für seine Liebeshändel gemacht zu haben. Und die Geschichte in ihren Urkunden spricht noch bestimmter dagegen.

Der letzte Brief Heinrich IV., an den Fürsten Joachim Ernst gerichtet, vom Jahre 1586, fand diesen nicht mehr am Leben. Er enthält die oft wiederholte Bitte um Hülfstruppen, deren Werbung unter Vermittelung Englands erst 1591 zu Stande kam. Von einer persönlichen Begegnung Beider ist nirgends die Rede, wohl aber von einem Besuche, den Joachim Ernst dem (späteren) König Heinrich III. von Frankreich, als er auf seiner Reise nach Polen 1574 in Halle übernachtete, abgestattet hat. — So die anhaltische Chronik! —

Nach den Memoiren des Herzogs von Sully fällt der erste abentheuernde Anfang von des Königs Leidenschaft für die schöne blonde Picarde Gabrielle d'Estrées erst in das Jahr 1591, als er während der Belagerung von Rouen sein Quartier in St. Quentin hatte. Sie war schon Mme de Liancourt und vertauschte diesen Namen 1493 gegen den einer Marquise de Monceau.

Das Jahr darauf gebar sie den Duc de Vendôme und wurde zur Duchesse de Beaufort erhoben.

Durch ihren bedeutenden Einfluss auf des Königs Abfall vom protestantischen Glauben ermuthigt, strebte sie 1598, nach der Geburt eines zweiten Sohnes, nach der Anerkennung als seine rechtmässige Gemahlin, starb aber plötzlich das Jahr darauf unter den heftigsten Krämpfen, nach eben genossener Mahlzeit, und 1600 vermählte sich Heinrich mit Maria v. Medicis.

Die Echtheit des Bildes bleibt trotz alle dem bestehen; nur ist es auf einem andern Wege, als dem angegebenen, nach Dessau gelangt. Dass es zunächst nach dem Haag kommen konnte, liegt in verwandtschaftlichen Verhältnissen. Wilhelm's I. von Nassau-Oranien dritte Gemahlin war Charlotte von Bourbon, des Herzogs Ludwig v. Montpensier Tochter, der ein Bruder von Heinrich IV. Vater war.

Mit noch mehr Wahrscheinlichkeit, (wobei auch die Schenkung von der Hand des Königs stehen bleiben kann) muss man im Prinzen Moritz v. Nassau-Oranien den Empfänger vermuthen.

Zwischen ihm und Heinrich IV., fand in jeder Beziehung grosse Uebereinstimmung statt, sowohl auf dem Felde der Tapferkeit, wie im Gebiete der Galanterie; auch hatten sie während der Belagerung von Rouen wo der Roman anfing, vielfach persönlichen Verkehr miteinander.

Anm. 4. Waagen gedenkt dieses Bildes in seinem Handbuche nicht und scheint dadurch wenigstens dem Dresdner Bilde mit den drei Kindern Carl's I. den Vorzug zu geben. Seine Deutung der fünf Kinder der Berliner Galerie, wie sie sein Katalog bringt, ist unmöglich richtig. Carl I. hatte wohl fünf Kinder, nur wurde das jüngste, die Prinzessin Henriette Marie erst drei Jahre nach van Dyck's

Tode geboren, und die von ihm „Prinzessin Elisabet“ genannte, ist als Tochter Carl's I. der Geschichte nicht bekannt.

Die richtige Deutung des Bildes mag hiermit der besondern Aufmerksamkeit der Verwaltung empfohlen sein.

Anm. 5. Es ist sicherlich eins von den beiden Bildern, die Waagen in seinen Treasures aufführt, wovon sich das eine in Lowther — Castle, das andere in Corsham — House befindet. Die Beschreibung der Gruppe, die er von dem erstgenannten giebt, stimmt mit einer in Mosigkau vorhandenen Kopie nach dem vererbten überein: nur fehlte der Copie der Hintergrund mit Architectur und Landschaft, wie sie nach Waagen's Beschreibung das Original hat.

Anm. 6. Dass hier die beiden Söhne in die Erbrechte ihrer verstorbenen Mutter eintraten, geschieht einmal auf ausdrückliche Bestimmung der Erblasserin, die ja das Recht der freien Verfügung über ihr Eigenthum ausüben konnte, ohne das zum Grunde liegende Erbschaftsgesetz des Sachsenspiegels aufzuheben. Dann aber handelte es sich um die Verwahrung der Rechte der ältesten Schwester des schon 1650 verstorbenen Statthalters Wilhelm II. bei einem zu befürchtenden Erlöschen des Mannesstammes seines jungen Sohnes. Und in der Folge fiel ja auch das Fürstenthum Orange an das Haus Preussen, bis es im Utrechter Frieden 1713 an Frankreich überlassen wurde. Die absichtliche Bevorzugung des brandenburgischen Prinzen, tritt durch den Umstand noch mehr hervor, dass die Erblasserin, Prinzessin Amalie, ihren Enkel von Nassau-Dietz leer ausgehen lässt. Ihr Enkel Prinz Leopold von Anhalt-Dessau wurde erst ein Jahr nach ihrem Tode geboren.

Anm. 7. Nach dieser Bestimmung muss sich dieses Bild, das in der Schätzung des Simmernschen Erbtheils mit 2600 Flr., dem höchsten Preis unter den sämmtlichen Bildern der oranischen Sammlung, aufgeführt ist, in einem der königlichen preussischen Schlösser befinden. Dass Parthey, dem die Inventar-Verzeichnisse derselben zur Benutzung standen, es in seinem Bildersaal nicht aufführt, ist unbegreiflich. Eine sorgfältige Durchsicht der in den königlichen Schlössern befindlichen Bilder, wird sicherlich zu einer erfreulichen und werthvollen Entdeckung führen, wenn nicht das unter No. 964 des Berliner Museum-Katalogs von Waagen als A. Diepenbeck aufgeführte Bild gleichen Gegenstandes das gesuchte ist. Die Beschreibung passt ganz genau zu der im Wörlitzer Schloss vorhandenen, aber verkleinerten Kopie, und da das Original im Museum, als aus der königlichen Sammlung herrührend, aufgeführt wird, dürfte eine neue Prüfung, um den Meister festzustellen, sehr rathsam sein.

Anm. 8. Mit den folgenden factischen Nachweisen für diese Behauptung stimmen auch die entsprechenden Lebensmomente des jungen Fürsten überein. 1740 geboren, ward er nach dem frühen Tode seines Vaters 1751 Inhaber des Regimentes Halle, that vom 8. Juli 1755 an bei demselben Capitain-Dienste, um beim Beginn des bevorstehenden Krieges seinen tapfern Oheim ins Feld begleiten zu können.

Friedrich II. gab seine Erlaubniss dazu. Die Schnelligkeit, womit der Krieg durch den Einfall in Sachsen begonnen wurde, überraschte alle Welt, — auch den jungen Volontair — aber er konnte nicht wieder zurück und musste schon am 1. Septb. 1756 sich zus einem Oheim nach Düben verfügen, so ist ihm nur wenig Zeit

geblieben war (um vom 11. Juni, dem Datum der Quittung über die für Mosigkau gekauften Bilder an gerechnet.) sich um seine eigenen Erwerbungen zu bekümmern. Darum erscheint er auch unerwartet wieder in Dessau, noch vor Ablauf des Jahres.

Die preussische Armee war in die Cantonnirungs-Quartiere gerückt, deren Langweiligkeit ihn nicht fesseln konnte. Für das Verlassen derselben wird kein Grund angeführt. Da ist denn wohl der für seine Kunstinteressen in der Heimath vorauszusetzen erlaubt. Noch vor dem Wiederbeginn des Feldzuges, eilte er am 17. Febr. 1757 nach Dresden zum Onkel und lernte unter ihm die Schrecknisse des Krieges in den Schlachten bei Prag und Collin kennen — bis zum Ueberdruss! Er fing an zu kränkeln, und musste desshalb Mitte September nach Dessau zurückgehen, von wo er am 15. October um seine Demission bat. Am 20. October 1758 ward er volljährig und übernahm die Regierung seines Landes aus den Händen seines vortrefflichen Onkels und Vormundes, des Fürsten Dieterich. — Hätte eine Gesundheitsrücksicht auch das erste Mal die Heimkehr des Prinzen veranlasst, dann würde die Chronik sicherlich bei der zweiten darauf Bezug genommen haben.

Anm. 9. Die Briefe Winckelmann's an den Fürsten, nach denen schon früher öffentlich gefragt wurde, sind leider unwiederbringlich verloren.

Anm. 10. Ueber die Bilder der herzoglichen Sammlung in den verschiedenen Schlössern in und bei Dessau ist nur ein handschriftlicher Katalog mit durchlaufenden Nummern vorhanden, dessen Aufstellung schon der Kontrolle wegen geboten war. Er hat Parthey für seinen „deutschen Bildersaal" zur Benutzung vorgelegen. — Der in den verschiedenen Gebäuden der Wörlitzer Gartenanlagen aufbewahrte Theil der Sammlung wurde schon durch A. v. Rode bald nach Aufstellung durch den Druck der Oeffentlichkeit übergeben, in zwei Heften. Erstes 1788, 2. vollständige Auflage 1798; neue unveränderte Auflage 1814. Zweites Heft; das Gothische Haus und Nachträge 1818, Dessau, bei Tänzer's Wittwe.

(Fast gleichzeitig liess derselbe Verfasser ein Verzeichniss der Bilder im Georgium drucken, die ein acht Jahre jüngerer Bruder des Herzogs Franz gesammelt hatte. Aus der Oranischen Sammlung ist kein Bild darunter).

Was v. Rode niederschrieb, wurde ihm überliefert, und seine Arbeit verdient nur in geschichtlicher Hinsicht, in Feststellung der vielen Portraits hervorragender Personen, Beachtung.

Im ersten Viertel dieses Jahrhunderts erhielt der Conservator der Sammlungen den Auftrag zur Anfertigung eines zum Druck tauglichen Kataloges, was keinen anderen Erfolg hatte, als die Anheftung der vermeintlichen Meisternamen nebst Geburts- und Sterbejahr an einige von ihm bevorzugte Bilder im Dessauer Schlosse.

Aus diesem Material geben nachher H. Lindner in seiner sonst vortrefflichen und brauchbaren „Geschichte und Beschreibung von Anhalt, Dessau 1833, bei Ackermann", und A. Fuchs, „Dessau, Wörlitz und Oranienbaum, Dessau 1843, bei Auë," Auszüge der bestklingenden Malernamen.

Auf dieselbe erste Quelle, A. v. Rode weist auch ein 1869, bei Gelegenheit der Säcularfeier der Wörlitzer Anlagen im höchsten Auftrage verfasstes Heftchen „Verzeichniss der in den Gebäuden des Gartens zu Wörlitz aufbewahrten Kunst-

gegenstände." (Dessau bei Heybruch) — zurück, dessen Vorrede W. H. unterzeichnet ist. Es soll, wie der Verfasser sagt, „den Besuchern ein Führer sein!" Mit besonderer Vorliebe wird darin der Beziehungen literarischer Berühmtheiten zu den Anlagen und ihres Schöpfers gedacht. Man erfährt sogar, auf welcher Bank Göthe gerne gesessen hat, und wo er in's Wasser gefallen ist. Auch die Sculpturen werden eingehender besprochen. Desto dürftiger wird die Malerei behandelt. Nur die magerste Aufzählung der Darsteller und des Dargestellten wird geboten. So durfte denn auch bei Bildern, die den grössten Meistern wie A. Dürer, H. Holbein d. J. und anderen zugeschrieben werden, keine Kritik geübt werden. Die Tradition, deren Richtigkeit noch mehrfach durch vorhandene Bezeichnung der Bilder begründet scheint, wurde beibehalten — mit nicht geringerem Recht, als diese für die Fortführung des Namens „Holbein" der Dresdener Madonna in Anspruch genommen wird. Es handelt sich hier ja um Privatbesitz, dessen Besichtigung stets als eine Vergünstigung anzusehen ist, und über welches ein ungünstiges Ergebniss strenger Kritik in der Regel nicht herbeigewünscht wird. —

Für die beharrlich durchgeführte Umänderung des Namens Schaeuffelein in Schaeflein wird, trotz des redenden Monogramms des Meisters, kein Grund angegeben. Sie sieht wie eine Willkür aus. Diese wenigen Beispiele mögen genügen! Für den Kenner und Forscher ist dies Heftchen nicht von Bedeutung; und den Laien (dem es ein Führer sein will) bringt es in Gefahr, geschichtlich irregeführt zu werden, wenn er liest, dass Limborch (geb. 1680) den König Philipp III. von Spanien († 1621), Kneller (geb. 1648) den Herzog Philipp v. Oesterreich († 1516) (den Vater Carl V.), Velasquez (geb. 1599) den König Philipp II. v. Spanien († 1598) und L. Cranach d. J. (geb. 1515), — das betreffende Bild trägt sein Monogramm! — Maria von Burgund († 1482) gemalt habe — oder doch gemalt haben haben könnte. Oder sollen diese Bilder Kopien von der Hand der genannten Meister sein? Es ist dies wenigstens nicht vorauszusetzen, weil in Fällen, wo Kopien vorliegen, — was häufig der Fall ist — dies ausdrücklich bemerkt wird. Es ist diese Auslese aus wenigen Seiten nur eine Bestätigung, dass ein wissenschaftlich bearbeiteter Katalog der herzoglichen Dessauer Gemäldesammlung eine Nothwendigkeit ist. Nur muss eine strenge Durchsicht und Prüfung vorher stattfinden, und es müssen amtlich Autoritäten in der Bilderkenntniss zu Rathe gezogen werden, was bis jetzt nur privatim geschehen konnte; in Folge dessen durfte auch ihr Ausspruch als nicht berechtigt unbeachtet gelassen werden.

Müssen dann auch einige hochklingende Künstlernamen der Wahrheit zum Opfer fallen, es bleibt des Schönen, Seltenen und Interessanten noch reichlich genug, besonders wenn auch aus den nicht herzoglichen Sammlungen (Amalienschaft und Mosigkau) gewählt werden dürfte, — um eine Galerie aufstellen zu können, die der allgemeinen Kunstbildung von Nutzen sein würde. Die Ausführung mag grosse Schwierigkeiten bieten, aber in Oldenburg ist erst in neuer Zeit der Beweis geliefert, wie Grosses sich trotz aller Schwierigkeiten unter ähnlichen Verhältnissen durch Vereinbarung leisten lässt.

Anm. 11. Das Hineinziehen kirchlicher Interessen in die Darstellungen der profanen Kunst kann hier am wenigsten getadelt und angezweifelt werden. Das Haus Oranien hielt trotz seiner im innersten Kern politischen Bestrebungen das Banner seines reformirten Glaubensbekenntnisses hoch; und bei Verheirathung

der Töchter des Hauses enthalten die Ehepacten in erster Linie die ausführlichsten Bestimmungen und striktesten Forderungen, die der Gemahl in kirchlicher Hinsicht zu Gunsten des reformirten Bekenntnisses zu erfüllen hatte.

Anm. 12. Aus den testamentarischen Bestimmungen der Erbin der Cavel C. der ersten Theilung, der verm. Przss. Albertine Agnes v. Nassau-Dietz ist schon das Vermächtniss sub e „Onsen Neef Prinz Leopold v. Anhalt: Eene grote vierkante Schilderi, binnen in een Lieve Vrou met een kind op de arm; van de Lust geschildert“ erwähnt worden, das dadurch in der herzoglichen Sammlung sich vorfinden müsste.

Da sich nun dieses Bild in der Sammlung in Mosigkau befindet, und die belle Gabriele in der herzoglichen Galerie (Wörlitz, Gothisches Haus) so liegt es bei der grossen Vorliebe des Herzogs Franz für Bildnisse geschichtlicher Personen nahe, an einen Tausch, mit seiner Tante in Betreff dieser zwei Bilder zu denken, ja um so näher, als die Blumenmalerei in der herzoglichen Sammlung kaum vertreten ist — offenbar aus Gleichgültigkeit dagegen.

Anm. 13. In Parthey's deutschem Bildersaal sind die beiden Stiftsgalerien in Mosigkau und Dessau in ihren hervorragenden Bildern zur Veröffentlichung gelangt, und zwar, nach der Vorrede zu dem Werke, durch die gefällige Mittheilung des handschriftlichen Kataloges der sämmtlichen nach Dessau gehörigen Sammlungen seitens des Hofmalers Back, des damaligen Conservators der herzoglichen Galerie.

Das ist ein Irrthum! Nur über das herzogliche Eigenthum konnte derselbe ein Verzeichniss mittheilen. Von den Stiftssammlungen besassen weder er, noch die Verwaltungen derselben ein solches, und besitzen bis diesen Augenblick noch keins.

Schreiber dieses übernahm damals auf Parthey's besondere Bitte die Katalogisirung beider Sammlungen zu Gunsten des gutgemeinten Unternehmens und sandte ihm das Manuscript ein. Es war ein ermüdendes Werk gewesen, ohne jeden Anhalt und Beistand mit einer Gesammtmasse von fast 800 Bildern zu Stande gekommen. In Mosigkau machte die Arbeit wegen des meist vorzüglichen Materials wahrhafte Freude. Nicht so im Amalienstift, mit seinen circa 600 Bildern, die zum Theil unter Mittelgut zu rechnen sind, denn ausser den zahlreichen Familienbildern des fürstlichen Hauses Anhalt von A. Pesne und den beiden Liscewsky, sind die beiden Schütz, Seekatz, Junker, Hergenröder, Morgenstern, Dietrich, Hirt, J. M. Roos, Querfurt, Stöcklin, Platzer und Maler von ähnlichem Werth oft in Dutzenden von Bildern vertreten. Von Besserem ist Vieles verkommen, unverantwortlich übermalt und gefälscht; dann sind sie symmetrisch in 10 grössere und kleinere Räume so willkürlich vertheilt und widersinnig aufgehängt, dass Bilder von kaum 1 oder 2 Quadratfuss unmittelbar unter der Decke (16 Fuss hoch) ihren Platz erhielten. —

Irrthümer sind bei der Namenbestimmung nicht ausgeblieben, obgleich sie nur ungefähr für die Hälfte der Bilder rathsam schien. — Beide Stifts-Verwaltungen nahmen keine Notiz von den gewonnenen Resultaten.

Parthey wollte seinen Irrthum in der zweiten Auflage seines Werkes — an die er stark glaubte — wieder gut machen.

Er blieb bis an sein Ende ein treuer Freund und gefälliger Korrespondent.

Anm. 14. Bei allen Vorzügen, die diesem Bilde des Meisters vor seinen übrigen in den Dessauer Sammlungen zugestanden werden müssen, würde das Hervorheben desselben kaum gerechtfertigt erscheinen, wenn sich daran nicht die Erinnerung knüpfte, dass es — wunderbar genug! — das besondere Wohlgefallen O. Mündler's erweckt hätte. — Ausserdem bietet es noch das Interesse, die Kurfürstin v. Brandenburg ein Jahr vor ihrem Tode dargestellt zu sehen. Sie sitzt im Vordergrunde des Bildes, ganz von vorn dem Beschauer zugewandt, auf einem von ihrem antikisirten Gewande verdeckten Sessel, im Gegensatz von ihren Schwestern im Zeitkostüm, die mit gesuchter Grazie sich liegend und stehend in der Landschaft gruppiren. Die edeln, regelmässigen Gesichtszüge der ältesten Schwester von sanftem, frommen Ausdruck werden durch Ahnung des nahen Todes nur noch eindringlicher und rührender.

Anm. 15. Dies Bild wird irrthümlich für das Portrait Wilhelm Heinrich's, des nachherigen Königs Wilhelm III. von England ausgegeben, der erst sieben Jahre nach Van Dyck's Tode geboren wurde.

Anm. 16. Dieses wunderbare Bild blieb seiner ungünstigen, fast unzugänglichen Stelle wegen, bis vor Kurzem einer genauen Untersuchuug und Prüfung entzogen. Die besondere Gefälligkeit eines neuen Mitgliedes der Stiftsverwaltung, das sich für die Kunstinteressen erwärmen liess, veranlasste die Herabnahme des Bildes von seinem hohen, dunkeln Platz, wo es ungeachtet dieses Uebelstandes bis dahin sich bei jedem Besuch der Aufmerksamkeit des Beschauers bemächtigt hatte, und es bestätigte sich von Neuem, wie bei der Darmstädter Holbein Madonna, so auch hier, die alte Erfahrung: dass ein Meisterbild eigentlich nicht todtzumachen ist.

Die Prüfung ergab ein in fast keinem Theile von einem argen Stümper unübermalt gelassenes Bild, dessen Grundirung von der Leinwand abgelöst, in seinen lockern Schollen dem ungeschickten Arzt kein anderes Rettungsmittel übrig gelassen, als diese, um ihr gänzliches Abfallen zu verhindern, durch einen neuen Farbenüberzug und dicken Firniss mit einander zu verbinden.

Von einigen Stellen, die noch Fläche genug darboten, wurde mit aller Vorsicht die Uebermalung abgenommen. und dieses traf zum Glück drei Kinderköpfe. Der Erfolg war erfreulich.

Die meisterhaft gemalten Bildnisse Wilhelm II. von Oranien, Joh. Georg II. von Anhalt-Dessau und das der Prinzessin Louise Henriette von Oranien kamen, wie sich nach dem an Ort und Stelle vorhandenen Vergleichungs-Material feststellen liess, zu Tage.

Zwei jüngere Mädchengestalten. die jüngste etwa ein Jahr alt, schienen am meisten gelitten zu haben und liessen auf eine weitere Abdeckung einstweilen verzichten, da ja nicht daran zu zweifeln ist, dass es zwei jüngere oranische Prinzessinen sein werden — und dass zur Zeit des dargestellten Momentes, die jüngste der vier Schwestern (der nachherigen vier Erbinnen bei der ersten Theilung) kaum oder noch nicht geboren sein konnte.

Dem Alter der Kinder nach muss das Bild um 1638 gemalt worden sein.

Die blosgelegten Köpfe und einzelne Theile der Hände, die noch einen Versuch der Reinigung zuliessen, weisen mit Bestimmtheit auf jenen wenig bekann-

ten und doch so verdienstvollen A. Mytens, der zwischen 1612 und 1660 in Haag lebte und viel für das Haus Oranien beschäftigt war, und dem ausser diesem grossen Bilde auch ein Kinderportrait der zweiten Erbtheilung „Graf v. Brederode,“ das im verwahrlosten Zustande in Oranienbaum hängt, zugeschrieben werden muss.

Die grosse Helligkeit des überaus zart und weich verschmolzenen Fleisches und das unvergleichliche Email seiner Farbe lassen eigentlich gar keine Verwechselung mit einem andern Meister zu.

Die Komposition, wie die Auffassung der Köpfe, ist von einfacher, schlichter Wahrheit. Die beiden jungen Prinzen von zwölf und zehn Jahren führen die gleichalterige Gespielin, in unbefangener Freude dem Beschauer entgegen, so dass sie alle drei en face erscheinen, während die mittlere, in etwas niedergekauerter Stellung, dem jüngsten auf der Erde sitzenden Schwesterchen Blumen reicht, und so auch für die abfallende Linie der Gruppe nach dieser Seite die Vermittelung wird. Von diesen beiden durch die Uebermalung am meisten entstellten Figuren ist trotzdem der Grundgedanke für das Bild „Kinderglück“ noch nicht ganz verwischt worden, der neben den beiden andern Zwecken des Bildes „Portraitähnlichkeit und Verherrlichung eines politischen Ereignisses“ zum Ausdruck kommen sollte. Er spricht sich in den Zügen der von der Uebermalung befreiten Köpfe auf herzgewinnende Weise aus.

Die Gesichter strahlen von Glückseligkeit und steigern dadurch ihre natürliche Schönheit. Freuen sie sich über noch etwas Anderes, als über sich selbst, so sind es sicherlich die schönen Kleider, deren schönste nach englischer Hofmode sie heute angelegt haben, und an deren Ueberladung mit Putz ein Kind keinen Anstoss nimmt.

Wie durch seine Grösse bleibt auch in dieser Beziehung der Prinz Wilhelm der Schwerpunkt des Bildes: denn er ist mit den Insignien des Hosenband-Ordens geschmückt!

Schon als seines Portraits im Alter von zwei Jahren in der Mosigkauer Sammlung gedacht wurde, konnte ihm das Epitheton Kindesmajestät nicht versagt werden. Hier erscheint er, das treue Ebenbild der Schönheit und Würde seiner Mutter, um zehn Jahre älter in imponirender Gestalt und schon mit den äusseren Zeichen eines Königthums in Hoffnung angethan, ohne den Zauber der Kindlichkeit zu beeinträchtigen.

Offenbar ist hier derselbe für das Haus Oranien grosse Moment in einer Kindergruppe zur Anschauung gebracht, dem D. Seyhers durch sein unvergleichlich schönes Blumenbild in Mosigkau Ausdruck gab: die Verschmelzung der englischen und oranischen Interessen, durch die Verlobung von Carl I. Tochter Marie mit Friedrich Heinrich von Oranien's Sohn Wilhelm.

Diese Deutung ist keine gewagte. Die Geschichte weiss ja von der schon 1641 erfolgten Vermählung der beiden Kinder, wo Mann und Frau bezüglich fünfzehn und zehn Jahre alt waren.

Für dieses unerhörte Ereigniss, lag die trübende Ursache in dem Schrecken des Königs Carl, den ihm der schottische Convent 1638 zum ersten Male durch die Verwerfung des aufgedrungenen Episcopats einflösste. Als ob er geahnt hätte, von welcher Seite her sein tragisches Geschick erfüllt werden würde, suchte er bei dem mächtig gewordenen und streng kirchlichen oranischen Hause eine Stütze, und fand sie gegen die Bürgschaft der Verschmelzung der schottischen und

oranischen Familieninteressen. Die Verlobung jener beiden Kinder bahnte sie an. Das Jahr 1640 brachte das „lange“ oder „blutige“ Parlament, das sich nicht dissolviren liess, bei dessen finster kirchlichen und politischen Fanatikern der König sein Heil in Nachgiebigkeit suchte, und dadurch Alles verlor, und als er gar im nächsten Jahre der Hinrichtung seines Freundes und Ministers Strafford, wenn auch schmerzlich, willfahrte, warf er mit der Entsagung des Rechtes der Auflösung des Parlamentes alle Waffen von sich; und um doch des Beistandes von Aussen gewiss zu sein, musste in demselben Jahre die Ehe zwischen den Kindern kirchlich eingesegnet werden. — Zum Bilde zurückkehrend mag noch erwähnt werden, dass archivalische Beweise für die Anwesenheit des jungen Prinzen von Anhalt-Dessau im Haag gänzlich fehlen. Es redet hier die Kunst, wo Archiv und Chronik schweigen!

Diese nur um fünf Jahre ältere Schwester des Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau, Marie Eleonore, ward, erst achtzehn Jahre alt, 1689 nach zweijähriger Ehe mit des Königs Johann Sobiesky v. Polen Schwestersohn, Georg Joseph, Herzog von Radzivill, Wittwe, und schloss sich, von da ab einer glänzenden Stellung in Warschau entsagend, um so enger an die ihr geistesverwandte Mutter an, der sie während der Vormundschaft für ihren Sohn Leopold eine treue Helferin und Rathgeberin in allen für das Land getroffenen, segensreichen Einrichtungen, und später bis zu deren Tode 1708 eine liebevolle Pflegerin wurde.

Der Fürst, ihr Bruder, erkannte ihren feingebildeten Geist und ehrte sie bis an sein Ende, in ihrer isolirten Lage durch die schonendste und rücksichtvollste Weise, seiner Gemahlin und seinen Kindern gegenüber — eine gerechte Folge ihres eigenen formvollen Verhaltens gegen den jüngeren Bruder, in welchem sie schon, als er noch im Knabenalter war, stets den künftigen Herrn und Regenten respectirte, ohne gerade jedem Einfluss auf seine Bildung und Entwickelung zu entsagen.

Als der Kaiser Leopold den zwölfjährigen Prinzen zum Obristen ernannt und ihm das alte Tipenthal'sche Infanterieregiment gegeben hatte, findet die zärtlich sorgende Schwester darin den Vorwand, den geliebten Bruder zu Fleiss und Lerneifer anzureizen, und schreibt ihm, während eines vorübergehenden Aufenthaltes in ihrer Residenz Biala: „Auch habe ich von dem Erzbischof von Kiew ein allerliebstes tatarisches Pferdchen erhalten, das ich Ew. Lbd. ehestens schicken werde. Es hat die sonderliche Eigenschaft, dass es jeden Reiter abwirft, der nicht Latein versteht.“

Noch im späten Alter war es M. E. beschieden, mit Geist und Herz einen segensreichen Einfluss auf den früh verwaisten Erbprinzen Franz (den Schöpfer von Wörlitz und Freund Winckelmann's) der mit elf Jahren Vater und Mutter verlor, üben zu können.

Ein Bild von A. Pesne im Besitz der verwittweten Fr. Prinzessin Friedrich von Anhalt zeigt Beide in gegenseitig zärtlicher Hingabe. Doch ist dieses Bild nicht das einzige, worin sich der Künstler als vollkommener Meister auf dem Gebiete gemüthlicher Familienscenen zeigt. Das Amalienstift besitzt ein grossartiges Familienbild in ganzen lebensgrossen Figuren, das den Fürsten Leopold mit Gemahlin und fünf Söhnen darstellt, das an Geschick für natürliche Anordnung der Familienscenen dreist neben Winterhalter's Werke gleichen Inhalts gestellt werden

kann. Die Scene ist ein Garten; der Fürst in reichen Civilkleidern stehend vor, seiner prächtig geschmückten Gemahlin, die den jüngsten kaum einjährigen Prinzen Moritz auf dem Schoosse hält, während die vier älteren Söhne auf der andern Seite des Bildes mit Jagdbeute beschäftigt sind. Das Ganze athmet Familienglück und Behagen, und trägt den Stempel von imponirender Vornehmheit.

Die Feierlichkeit der Stimmung lässt sich auf den kurz vorher stattgehabten Besuch König Friedrich Wilhelm I. von Preussen beziehen, den er dem Fürsten gleich nach der Thronbesteigung abstattete und damit den alten Freundschaftsbund befestigte. Hiernach und nach dem Alter des jüngsten Prinzen entstand das Bild um 1713.

Ein drittes gemüthliches Familienbild — eine höchst geistreiche Skizze im kleinen Maassstabe — zeigt denselben Fürsten im Familienzimmer sitzend, von den Kindern umgeben. Es befindet sich im herzoglichen Schlosse in Dessau.

Dessau, im Juli, 1873.

C. Rost.

Die Carstens'schen Zeichnungen und Oelgemälde in Kopenhagen.

Von

Herman Riegel.

Im V. Bande (1870) S. 159 der „Zeitschrift für bildende Kunst" hat der Herr Freiherr Karl von Marschall zu Karlsruhe, aus den hinterlassenen Papieren seines Schwiegervaters, des Freiherrn von Uexküll, den Beweis zu führen gesucht, dass die im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen befindlichen Zeichnungen von *Carstens* nicht Originale seien, sondern Copien von der Hand *Josef Anton Koch's*. Derselbe bemerkte im Eingange seines Artikels, dass es natürlich sei, wenn in mein Verzeichniss der Carstens'schen Werke*) sich einzelne Irrthümer eingeschlichen; und er bezeichnete denjenigen in Bezug auf die Blätter im Thorwaldsen-Museum als den ohne Zweifel bedeutendsten. Dass in meinem Verzeichnisse Irrthümer vorkommen und vorkommen mussten, besonders da, wo mir nicht eigene Anschauung zur Seite stand, ist sehr erklärlich; wenn ich aber die genannten Blätter als Originale aufführte, obwohl bereits D. F. Strauss im Jahre 1861 aus den nämlichen Uexküll'schen Papieren mitgetheilt hatte, „dass Thorwaldsen die Arbeiten von Carstens, um sie immer vor Augen zu haben, sich durch Koch hatte copiren lassen**), und obwohl also die Annahme nahe gelegt wurde, Thorwaldsen habe Carstens'sche Arbeiten im Originale nicht besessen, so konnte stillschweigend vorausgesetzt werden, dass ich im Jahre 1867, als ich meinen Fernow-Carstens herausgab, diesen Mittheilungen, — gegenüber den bestimmten Angaben des Müller'schen Kataloges***) und im Hinblick auf meine in jenem Buche (S. 316—322) gegebenen Ausführungen, — kein irgendwie wirksames

*) Carstens Leben und Werke von K. L. Fernow, herausgegeben und ergänzt von Herman Riegel. Hannover 1867. S. 341—404.

**) D. F. Strauss, Kleine Schriften. Leipzig. 1862. S. 276.

***) L. Müller, Description des tableaux et dessins au Musée Thorwaldsen. Copenhagen 1849. S. 132 fg.

Gewicht beilegen konnte. Nachdem das Letztere aber von Herrn von Marschall unter Veröffentlichung des Wortlautes der Uexküll'schen Aufzeichnungen geschehen war, glaubte ich eine weitere Aeusserung über diese Angelegenheit bis dahin vertagen zu sollen, wo ich die betreffenden Blätter mit eigenen Augen würde gesehen haben. Dies ist unlängst der Fall gewesen, und ich stehe nicht an, mich nunmehr auszusprechen, und zwar fühle ich mich umsomehr dazu veranlasst, als das jetzt stattfindende Erscheinen des zweiten Bandes meines Carstens'schen Kupferwerkes, welcher einige der fraglichen Blätter in Umrisstichen enthält, ein längeres Schweigen über diese Frage nicht empfiehlt. Uebrigens muss ich voranschicken, dass meine in Folgendem mitzutheilenden Ansichten im Wesentlichen mit denjenigen übereinstimmen, welche Herr Dr. H. Lücke in Leipzig, bald nach dem Erscheinen des Marschall'schen Artikels, zu Kopenhagen sich selbständig bilden konnte.

Ich führe zunächst die 9 Blätter des Thorwaldsen-Museum auf und zwar in der Reihenfolge meines Verzeichnisses, mit Angabe der Seitenzahlen, wo sie in diesem zu suchen sind, und mit Hinzufügung etwaiger Bemerkungen.

1. „Das Gastmahl des Platon." Acquarell. (S. 364). In der Inschrift heisst es „ex Chersonesa (sic!) Cimbrica." Der ganze Charakter dieser Inschrift schliesst jeden Gedanken, dass sie von fremder Hand herrühren könne, unbedingt aus. Die malerische Ausführung ist in lichten, ziemlich matten, doch harmonischen Farben gehalten, und von eigenthümlich anziehender Schönheit.

2. „Der Parnass." Bleistiftzeichnung. (S. 366.) In den Gewändern und Haaren sind die Schatten meist leicht angegeben. An der linken untern Ecke hat das Blatt einen grossen Wasserfleck.

3. „Die Ueberfahrt des Megapenthes." Acquarell. (S. 366.) Die Composition weicht in mehreren Einzelheiten von dem Carton in Weimar ab: Am Rande des Schiffes sitzen, den Mastbaum hinter sich, zwei Kinder, die, nach Kinderart vom Spiel der Wellen belustigt, auf's Wasser blicken; — die Spitze des Mastes ist ausgebildeter, das Segel mit zwei besonderen Tauen an dieselbe gebunden; — der Strick, in welchem das Steuerruder hängt, ist deutlich geschlungen; — der landschaftliche Hintergrund ist entwickelter; — in der Ecke vorn rechts ist ein Stück Land zu sehen, auf welchem Mantel, Krone und Scepter des Tyrannen liegen; — der Ausdruck einiger Köpfe ist bestimmter: mit einem Worte, das Kopenhagener Acquarell ist in allen Stücken fertig gemacht, während der Weimarische Carton noch manches unausgeführt liess. — Ueber das Verhältniss des Kopenhagener zu dem Berliner Acquarell bin ich zur

Zeit ausser Stande, etwas aus eigener vergleichender Anschauung zu sagen.

4. „Die Geburt des Lichtes.“ Kreidezeichnung. (S. 370.) Das Blatt ist mit unzähligen braunen Flecken und Fleckchen zum Theil sehr dicht bedeckt, so dass nicht nur der Gesammteindruck als solcher vernichtet ist, sondern sogar Schwierigkeiten für die Beurtheilung des Charakters der Zeichnung sich ergeben. Es stimmt mit dem Weimarischen Carton in allen Stücken überein; nur ist dieser völlig ausgeführt und im Ausdruck der Köpfe viel mehr vertieft. Die Zeichnung erscheint als der fertige Entwurf zu der Weimarischen Carton-Ausführung.

5. „Die Einschiffung des Megapenthes.“ Acquarell. (S. 372.) Auch hier würde eine Reihe ganz ähnlicher Abweichungen dieses Acquarelles gegenüber dem Carton in Weimar aufzuzählen sein, wie bei dem Seitenstück dieser Composition, der „Ueberfahrt“ (hier Nr. 3). Das Verhältniss vom Acquarell in Copenhagen zum Karton in Weimar ist bei beiden Stücken genau das nämliche.

6. „Der Kampf der Titanen.“ Acquarell. (S. 373.) Dies Blatt zeigt in der malerischen Behandlung eine gewisse Vollendung, wie sie sonst bei Carstens allerdings nicht vorkommt, dabei aber eine noch ungleich grössere Vollendung und Sicherheit in der Zeichnung und im Ausdruck, dass Zweifel an der Echtheit nicht aufkommen. Ueber das Verhältniss dieses Blattes zu dem Baseler Exemplar, das bei wiederholten Besuchen mir zweifellos echt erschien, ist zur Zeit nichts zu sagen, da eine Vergleichung beider, auch nur in Photographien, nicht ausführbar ist.

7. „Perseus und Andromeda.“ Acquarell. (S. 376.) Bei etwas lebhafteren Farben von annähernd gleicher malerischer Vollendung wie das vorhergehende Blatt. Auf die Abweichungen der Composition von dem Weimarischen Umriss ist in meinem Verzeichnisse schon aufmerksam gemacht worden.

8. „Homer.“ Bleistiftzeichnung. (S. 378.) Die Umrisse dieser schönen Zeichnung sind scharf durchgedrückt.

9. „Das goldene Zeitalter.“ Bleistiftzeichnung. (S. 385.) Diese letzte unvollendete Arbeit von Carstens ist in der That nur als angefangene Zeichnung zu betrachten, die noch dazu an einigen Stellen leider verwischt ist. Uebrigens hat das Blatt sehr störende Wasserflecken.

Die Thorwaldsen’schen Copien nach Carstens glaube ich hier nicht erwähnen zu sollen, dagegen muss ich hervorheben, dass von Koch, der nach Herrn von Marschall, auf Grund der Uexküll’schen Papiere, der Verfertiger der vorstehend genannten Blätter mit Ausnahme der Nummern

2 und 9 sein soll, im Thorwaldsen Museum zwei Copien nach Carstens sich befinden, — nämlich „Dante's Hölle" (S. 376) und „Jason in Jolkos" (S. 380) —, welche mit dessen Namen bezeichnet sind, und sich zudem auf den ersten Blick als Arbeiten zu erkennen geben, welche in keinem Falle von Carstens selbst herrühren könnten. Dieses ihr künstlerisches Charakterzeichen als Copien beruht in einer, von Carstens gänzlich abweichenden Farbenbehandlung und in einem Mangel an der, Carstens eigenthümlichen Tiefe und Empfindung. In letzterer Hinsicht ist besonders der Jason sehr schwach, während die abweichende Farbenbehandlung bei beiden Stücken gleich gross erscheint. Diese erklärt sich aus Koch's bekannter Art, figürliche Sachen zu tuschen und zu acquarelliren, und ist besonders darin eigenthümlich, dass Koch in den Schatten schwer und in den Farbenstellungen hart ist; völlig unvermittelte Lokaltöne, besonders Roth und Blau, stellt er schroff neben einander, so dass man sich nicht wundern kann, wenn diese Blätter fast bunt und unruhig erscheinen: ganz im Gegensatze zu den oben unter 1, 3, 5, 6, 7 aufgeführten, die alle insgesammt eine sehr ruhige und gleichmässige Haltung haben, und in den besten Stücken eine schön harmonische Wirkung erreichen.

Nachdem so nunmehr die Steine zum kritischen Spiele aufgesetzt sind, wollen wir unsere Züge thun und versuchen, ob es gelingen wird, Herrn von Marschall ein „Schach dem König!" zuzurufen.

Zuerst fragen wir: welche Gründe und Umstände ergeben sich aus der genauen Betrachtung der oben, unter Nummer 1 und 3 bis 8, bezeichneten sieben Blätter für die Marschall'sche Behauptung, dass dieselben nicht von Carstens herrühren, sondern Koch'sche Copien seien? Ich gestehe, nicht einen einzigen Grund und Umstand entdeckt zu haben, welcher auch nur im Allerentferntesten für die Autorschaft von Koch sprechen könnte, denn die ganze Erscheinung und malerische Behandlung dieser Blätter, insbesondere der 5 Acquarellen, um die es sich natürlich vorzugsweise handelt, verräth nicht den geringsten Zug einer Verwandtschaft mit Koch's bekannter Behandlungsweise. Ich könnte demnach sagen: die Annahme einer Koch'schen Autorschaft für diese fünf Acquarellen gehört zu den reinen Unmöglichkeiten; und hiermit fiele die ganze Uexküll'sche Nachricht als eine irrthümliche in sich zusammen. Aber ich will dies nicht thun, sondern diese Nachricht dahin trennen, dass zunächst die sieben Blätter Copien, uud dass sie zweitens erst Copien von Koch's Hand sein sollen. Indem ich dieses thue, gehe ich schon über den eigentlichen Sinn der Uexküll'schen Nachricht, die auf das Bestimmteste immer nur von Koch'schen Copien spricht, hinaus, aber ich

thue dies, um auf einige Umstände hinweisen zu können, welche vielleicht eine Handhabe bieten könnten, die Autorschaft von Carstens anzuzweifeln.

Es muss nämlich auffallen, dass von den fraglichen sieben Blättern nur eines (Nr. 1) inschriftlich bezeichnet ist, da Carstens sonst fertige Blätter mit seinem Namen gern zu bezeichnen pflegte. Nun sind aber die beiden zweifellos echten Blätter Nr. 2 und 9 auch nicht bezeichnet, und an andern Orten befinden sich ebenfalls verschiedene fertige Werke von unzweifelhafter Echtheit, denen die Inschrift fehlt, während andererseits hier das eine inschriftlich bezeichnete von Herrn von Marschall als Copie ausgegeben wird. Dass dieses Letztere irgendwie zulässig sei, muss ich auf das Entschiedenste bestreiten, denn die Inschrift erscheint, wie ich schon sagte, als unbedingt echt: dazu kommt, dass das Acquarell selbst in demselben hohen Grade die Erscheinung der Echtheit besitzt, indem ihm alle Eigenschaften der Carstens'schen Behandlungsweise zukommen. Ich muss dieses Blatt nothwendig für ein Original halten, und damit würde in die Uexküll'sche Nachricht, welche behauptet, dass dies Blatt und noch sechs andere Copien seien, eine starke Bresche gelegt sein. Denn die künstlerische Uebereinstimmung dieses Acquarelles (Nr. 1) mit den übrigen Vieren (Nr. 3, 5, 6 und 7) in der ganzen Behandlungsweise, in der Art der Farbenstellung und malerischen Durchführung ist eine vollkommene, derart, dass, wenn Nr. 1 als Original erwiesen ist, die Wahrscheinlichkeit, die übrigen vier seien Copien, eine verschwindend kleine wird; um so verschwindender, als der Mangel der Inschriften bei diesen vier Blättern, im Hinblick auf denselben Thatbestand bei den unzweifelhaft echten Nummern 2 und 9, und bei vielen anderweitigen echten Arbeiten in andern Sammlungen, seine etwaige Beweiskraft für die Unechtheit dieser Blätter verlieren muss. Es kann also aus dem Umstande, dass unter den neun Thorwaldsen'schen Blättern nur eines (nicht mehrere, wie Herr von Marschall irrig behauptet) inschriftlich bezeichnet ist, nicht, wie es leicht scheinen möchte, ein Grund gegen die Originalität derselben hergenommen werden.

Ein zweiter Umstand ist die Thatsache, dass die beiden Megapenthes-Acquarellen in der Composition zahlreiche Abweichungen von den Weimarischen Cartons zeigen, und dass das nämliche Verhältniss zwischen der Perseus-Acquarelle und der Weimarischen Umrisszeichnung der Fall ist. Man könnte meinen, dass diese zahlreichen Abweichungen das Werk eines Copisten seien, der in künstlerischer Selbständigkeit verfahren, und dass, da bei allen drei Stücken der landschaftliche Theil weiter ausgebildet sei, vielleicht doch Koch, der treffliche Landschaftsmaler,

dieser Copist sei. Dem ist entgegen zu halten, dass jene Abweichungen weitere Ausführungen an Orten der Composition sind, wo die Weimarischen Blätter sich mit Andeutungen begnügen, dass sie nicht als einzelne Veränderungen oder Verbesserungen erachtet werden können, sondern dass sie in ihrer Gesammtheit die Durchführung der Cartoncomposition in Acquarell zu fertiger Vollendung bedeuten. Dass eine solche Arbeit nur vom Künstler selbst ausgehen kann, bedarf keiner Erörterungen, aber es möchte noch besonders hervorgehoben werden, welch' ein Widerspruch darin liegt, dass Thorwaldsen, der Uexküll'schen Nachricht gemäss, Copien der Carstens'schen Arbeiten durch Koch habe anfertigen lassen, und dass nun diese angeblichen Copien im Vergleich zu den Originalen so zahlreiche und bedeutende Abweichungen zeigen. Denn offenbar hätte es Thorwaldsen doch nur an den Carstens'schen Arbeiten in ihrer ganzen Originalität gelegen sein können, nicht aber an den Veränderungen, die Koch mit denselben vorgenommen hätte. Wenn nun aber auf die Weiterentwickelung der Landschaft in jenen drei Stücken hingewiesen und dabei an Koch gedacht wird, so muss festgestellt werden, dass Koch von Carstens auch für die landschaftliche Auffassung und Composition Richtung und Styl empfangen hat, und dass also jene Ausbildung der Landschaft um so weniger gegen Carstens sprechen kann, als er vorzügliche landschaftliche Compositionen hinterlassen hat. Diese letzteren gehören den 24 Blättern des Argonauten-Werkes an, das von Koch in Radirungen herausgegeben wurde; man war seither geneigt, diese schönen landschaftlichen Compositionen als auf Koch'sche Rechnung gehörig anzusehen, da man die Originale nicht kannte, aber nachdem dieselben jetzt in Kopenhagen sich befinden (wovon weiter unten), so zeigt sich, dass die Landschaft schon in diesen Originalen sehr ausgezeichnet ist, und dass Koch in seinen Radirungen dieselbe nur vereinzelt und wenig weiter entwickelt hat.

Eine gewissenhafte Beurtheilung auch dieses zweiten Umstandes führt demnach nicht zu einer Unterstützung der Uexküll'schen Nachricht, vielmehr zu einer Bekräftigung der Echtheit der fraglichen Blätter.

Der dritte Umstand liegt darin, dass einige Blätter, besonders die Nummer 6. eine gewisse Vollendung der Farbenbehandlung in rein malerischer Hinsicht zeigen, wie sie sonst Carstens nicht eigen ist. Man darf hierbei nicht an eigentlich coloristische Eigenschaften denken, sondern man hat diese Vollendung in einer ruhigen und bescheidenen Harmonie bei feinen, meist etwas matten Lokaltönen zu suchen, ähnlich wie dieselbe bei bedeutend gesteigerter Feinheit in den spätern Acquarellen Genelli's auftritt. Dieser malerische Charakter nun, jedoch weit entfernt

mit dem Geiste der Carstens'schen Kunst sich in Widerstreit zu befinden, ist vielmehr in dem innersten Wesen dieser Kunst begründet, und musste sich bei der immer fortschreitenden Ausbildung des Künstlers von selbst ergeben. Auch stimmen alle fünf Acquarellen einschliesslich „des Gastmahles“ (Nr. 1), dessen Echtheit ganz unzweifelhaft erscheint, in Bezug auf diesen malerischen Charakter im Wesentlichen überein, wenn auch nicht alle von gleicher Vollendung erscheinen; und da nun die weniger vollendeten wiederum mit den bekannten Acquarellen von Carstens in Weimar und Berlin hinsichtlich der ganzen malerischen Behandlung übereinstimmen, so können jene vollendeteren in der That nicht gegen Carstens' Urheberschaft zeugen, sondern sie können nur darthun, dass des ausserordentlichen Künstlers Bildungsgang in malerischer Hinsicht, für dessen kindlich rohen Anfang z. B. die ungeschickt getuschte Zeichnung des „Philoktet“ in Berlin (s. mein Verzeichniss S. 354) ein rührendes Denkmal ist, in jenen besten Blättern denjenigen Höhepunkt gefunden hatte, den er nach dem ganzen Lebensgange des Meisters überhaupt erreichen konnte. Ich werde weiter unten über diesen Punkt noch Einiges nachzutragen haben und bemerke hier nur, dass auch der soeben besprochene Umstand nothwendigerweise für die Echtheit der fraglichen Blätter sprechen muss. Von der Möglichkeit aber einer Autorschaft Koch's zu reden, muss ich für ganz unberechtigt halten, da, wie gesagt, in diesen Acquarellen nicht die geringste Uebereinstimmung mit der Acquarellirart dieses Künsters aufzufinden ist, für die jene beiden mit Koch's Namen bezeichneten Copien nach Carstens so höchst charakteristische Beispiele abgeben. Wollte man entgegnen, dass diese beiden Copien aus späterer Zeit, — die eine ist von 1823 datirt, — herrühren, und dass die früheren Acquarellen Koch's weniger hart gewesen seien, dass demnach jene beiden Copien nicht als Zeugen gegen die Möglichkeit der Koch'schen Urheberschaft in Bezug auf unsere Blätter aufgerufen werden könnten, so muss ich bemerken, dass dieses auch gar nicht geschieht. Die beiden Copien sind nur als besonders charakteristische Beispiele für die gesammte Koch'sche Acquarellirart herangezogen worden, und sie mussten dies umsomehr, da man Gelegenheit hat, sie im Thorwaldsen-Museum neben die anderen Blätter zu legen: wobei denn allerdings der Unterschied auf das Schlagendste in die Augen springt.

Aber auch noch ein anderer Umstand verstärkt schliesslich die hier schon als Unmöglichkeit hingestellte Autorschaft Koch's auf die nachdrücklichste Weise. Uexküll hatte von Koch Copien nach sechs derjenigen bei Thorwaldsen befindlichen Carstens'schen Blätter machen lassen, die er, in der von Herrn von Marschall veröffentlichten Nachricht, als

Copien von Koch's Hand aufführt. Koch hätte also für Uexküll Copien, die er einmal für Thorwaldsen gemacht, wiederum copirt: es lägen also zwei Reihen von Koch'schen Copien vor, die zeitlich sehr nahe stehen müssten, da die erste Reihe zwischen 1798 und 1803, die andere zwischen 1804 und 1811 entstanden sein müssten, was aus den weiter unten noch anzuführenden Daten hervorgehen wird. Diese beiden Reihen müssten also künstlerisch sehr übereinstimmen. Nun giebt Herr von Marschall zwar zu, dass die aus dem Uexküll'schen Nachlasse in seinen Besitz übergegangenen Koch'schen Copien in der Farbe gelitten hätten, aber er übersieht andere sehr erhebliche Umstände, welche einen innern entscheidenden Unterschied der Blätter seiner Reihe gegen diejenigen im Thorwaldsen-Museum, beziehentlich in Hinsicht des Blattes „Sokrates im Korbe", das sich dort nicht vorfindet, gegen das Weimarische Original, unwiderleglich beweisen. Ich habe in meinem Verzeichnisse der Carstens'schen Werke dies schon an mehreren Orten aussprechen und namentlich hervorheben müssen, dass die eine oder andere der Koch'schen Copien bei Herrn von Marschall hinter den Originalen „in Bezug auf Geist der Behandlung und des Ausdruckes sehr zurückbleibe", dass „der Ausdruck der Köpfe gegen Carstens sehr abfalle", dass „die Farben schwerer erscheinen als Carstens sie anzulegen pflegte": das heisst kurz und bündig, dass diese Blätter sich als Copien von fremder Hand, welche den Originalen an Geist und Empfindung erheblich nachstehen, sofort und unzweifelhaft zu erkennen geben. Nun enthalten aber die Blätter bei Thorwaldsen von diesen charakteristischen Zügen Koch'scher Copien nicht eine leise Spur, sie bilden ihrerseits eine geschlossene Gesammtheit von voller künstlerischen Uebereinstimmung unter sich, und sie trennen sich in der unbedingtesten Weise durch entscheidende Unterschiede von jener Reihe. Beide Reihen können demnach unmöglich von demselben Künstler gefertigt sein. Gegenüber dieser Thatsache wird Herr von Marschall mit dem Erklärungsgrunde, den er dafür anführt, dass die Blätter des Thorwaldsen-Museum „in der Farbe weniger gelitten" als die seinigen, nicht weit kommen. Denn wenn er meint, „dass Koch die Blätter für Thorwaldsen merklich früher und ohne Zweifel nach den von Carstens selbst in Acquarell und a tempera ausgeführten Compositionen gefertigt, und sich damals wohl andrer Farben bedient habe als später," — so sagt er zum Theil selbstverständliche Dinge, allerdings in sehr unbestimmten Worten (was heisst „merklich früher?"), zum Theil persönliche, ohne allen Beweis gelassene Vermuthungen. Ich brauche also hierauf nicht einzugehen. Aber hinzufügen muss ich, dass Koch's künstlerischer Charakter und seine Acquarellirart sich von 1798 bis 1811 nicht so

verändert hat, um der Erklärung jener Unterschiede, falls beide Reihen von ihm herrühren könnten, auch nur den allergeringsten Anhalt zu bieten. Uebrigens müssten die angeblichen Copien bei Thorwaldsen spätestens im Jahre 1803 gemacht seien, da im August dieses Jahres Fernow mit dem Carstens'schen Nachlasse von Rom wegging: und da möchte es wohl klar sein, dass, wenn Thorwaldsen die Mittel hatte, neun Carstens'sche Blätter durch Koch copiren zu lassen, er ebenso gut die Originale von Fernow kaufen konnte. Denn man riss sich damals nicht um Carstens'sche Zeichnungen; Fernow war nicht minder geldbedürftig als Koch, und er war ausserdem in seinen Preisforderungen sehr mässig, wie wir das aus der Geschichte des Weimarischen Handels wissen.

Wenn nun nach allen diesen Ausführungen aus den fraglichen Blättern selbst nicht nur kein einziger Umstand, welcher gegen deren Echtheit beweisen könnte, abgeleitet werden kann, wenn vielmehr alle hier etwa in Erwägung zu nehmenden Umstände zuletzt gerade immer mit Entschiedenheit für die Echtheit sprechen, so möchte doch auch noch die Frage aufzuwerfen sein, ob nicht noch anderweitige Beweismittel für die Autorschaft des Carstens beizubringen sind? und nicht minder diejenige, welcher Grad von Beweiskraft der Uexküll'schen Nachricht an sich, rein sachlich genommen, beizumessen ist?

Was die erste Frage betrifft, so wissen wir auf das Bestimmteste durch zahlreiche mündliche und schriftliche Ueberlieferungen, dass Thorwaldsen thatsächlich eine Anzahl von Carstens'schen Zeichnungen besass, ja dass er verschiedene derselben, nämlich den „Dionysos u. s. w.“ an einen Herrn Bödtcher und die vierundzwanzig Blätter der „Argonauten“ an den Grafen Adam Moltke verschenkte; letzteres geschah im Jahre 1804 *). Hätte Thorwaldsen bei seiner Verehrung für Carstens wohl sich entschliessen können, fünfundzwanzig vorzügliche Zeichnungen wegzuschenken, wenn ihm, wie Herr von Marschall behauptet, nur die Bleistiftzeichnung des „Parnasses“ und die sehr unvollendete des „goldenen Zeitalters“ (hier Nr. 2 und 9) übrig geblieben wären? Dieses möchte denn doch sehr unwahrscheinlich sein. Aber abgesehen von all' solchen Unwahrscheinlichkeiten oder Unmöglichkeiten, so geben die Nachrichten, welche von Thorwaldsen selbst stammen, nicht den geringsten Raum für einen Zweifel an der Echtheit unsrer Blätter. Herr Etatsrath J. M. Thiele zu Kopenhagen, der bekanntlich nicht nur des grossen Meisters Leben und Werke beschrieben, sondern sich auch die hervorragendsten Verdienste um die Erhaltung und

*) Siehe meinen Fernow-Carstens S. 317—323. Ferner 381, 382 und 383.

Ordnung der Thorwaldsen'schen Kunstschätze erworben hat, sowie der Herr Etatsrath Müller ebendaselbst, welcher Thorwaldsen noch zu Rom sah und später dann Vorstand des Thorwaldsen-Museums wurde, bezeugen, dass niemals mit dem geringsten Worte davon die Rede gewesen sei, dass jene neun Carstens'schen Blätter nicht sämmtliche Originale seien. Thiele bezeugt sogar im ersten Bande seines älteren Werkes (Leipzig 1831 S. 25) ausdrücklich, dass es Thorwaldsen „ein besonderes Studium war, einen „Theil der hinterlassenen Zeichnungen von Carstens zu copiren, wovon „mehrere noch zu den täglichen Umgebungen Thorwaldsen's gehören." Wenn jedoch etwa Zweifel entstehen könnten, ob dieses „wovon" auf die von Carstens hinterlassenen Zeichnungen, oder in freierer Verbindung vielmehr auf die von Thorwaldsen gefertigten Copien zu beziehen sei, so hebt der Wortlaut der dänischen Ausgabe diese Zweifel. Es heisst daselbst: „Ja, for at traenge end dybere ind i denne uskatteerlige Kunstneraand, copierede han endeel af Carstens's efterladte Tegninger, af hvilke adskillige endnu hoere til Thorwaldsen's daglige Omgivelser." oder zu deutsch wörtlich „ . . . . copirte er einen Theil von Carstens hinterlassenen Zeichnungen, von welchen etliche noch jetzt gehören zu Thorwaldsen's täglicher Umgebung." Da nun Thiele, von Thorwaldsen selbst angeregt und unterstützt, wie auch im vollen Besitze genauer Lokalkenntniss, sein Werk schrieb, so ist auf Grund seines Zeugnisses die Thatsache, dass noch 1831 einige der von Carstens hinterlassenen Zeichnungen in Thorwaldsen's Wohnung aufgehängt waren, als erwiesen und festgestellt zu erachten. Ferner aber auch hatte der Herr Etatsrath Müller die Güte, mir zu erklären, dass in den Thorwaldsen'schen Inventarverzeichnissen gewissenhaft Originale und Copien getrennt gehalten, und dass die fraglichen neun Blätter, als von Carstens herrührend, daselbst aufgeführt sind. Endlich will ich zum Ueberfluss noch daran erinnern, dass Schinkel, in dem, unterm 28. October 1824 an Thorwaldsen gerichteten Brief, um die Erlaubniss bittet, „dass der Maler Dräger Copien der schönen Carstens'schen Zeichnungen in Ihrem (nämlich Thorwaldsen's Zimmer) nehmen dürfte u. s. w.," was beweist, dass Schinkel bei seiner Anwesenheit in Rom diese Zeichnungen betrachtet und mit Thorwaldsen über dieselben gesprochen habe.

Darf man nun nicht im Besitze so entscheidender, urkundlicher und klassischer Zeugnisse, und im Hinblick auf das Ergebniss unserer kunstkritischen Untersuchung der neun Blätter, dem Herrn von Marschall, der sieben von diesen neun Blättern die Echtheit absprach, ein lautes „Schach dem König!" zurufen? Ja, man wird überhaupt gewonnenes Spiel haben, und ein „Schach und matt" hinzusetzen dürfen, sobald nur hinsichtlich

der oben aufgestellten weiteren Frage: „welcher Grad von Beweiskraft nämlich der Uexküll'schen Nachricht, auf welche einzig und ausschliesslich Herr von Marschall sich stützt, an sich, rein sachlich genommen, beizumessen sei?" dargethan werden kann, dass diese Nachricht an und für sich keine urkundliche Beweiskraft beanspruchen kann. Der Freiherr von Uexküll war im Jahre 1804 zum ersten Male nach Rom gekommen, und bereits im August 1803 war, wie bemerkt, Fernow mit dem Carstens'schen Nachlass, soweit er ihm noch verblieben war, nach Jena und Weimar aufgebrochen; Uexküll konnte also unmöglich ein klares und vollständiges Bild von Carstens, das man seit 1804 nur in Weimar erwerben kann, damals in Rom noch gewinnen, er war unbedingt ausser Stande, eigene Urtheile über die Originalität Carstens'scher Arbeiten abgeben und begründen zu können. Zudem kann er 1804 nur flüchtig in Rom gewesen sein, und ebenso 1805, da er beide Male die italienische Reise in verhältnissmässig kurzer Zeit machte. Er hätte also, da er in Rom doch wahrlich viel zu sehen hatte, ausser der mangelnden Gelegenheit auch gar nicht die Zeit haben können, sich mit Carstens durch ergiebiges Selbstudium bekannt zu machen. Seine Kenntniss von Carstens kann nur eine völlig unselbständige und dabei sehr ungenügende gewesen sein, so dass bei ihm in aller Unbefangenheit, sehr leicht aus Missverständniss ein Irrthum über die Originalität der Carstens'schen Blätter bei Thorwaldsen entstehen konnte. Daran änderte auch der längere Aufenthalt zu Rom in den Jahren 1810 und 1811 nichts, denn Uexküll hatte auch inzwischen keine Gelegenheit gehabt, Carstens näher kennen zu lernen. Weiter nun aber zeigt sich auch, dass Uexküll mit Koch, Schick und Wächter, deren näherer Landsmann er war, in viel engeren Beziehungen lebte, als mit Thorwaldsen. Während er vón diesem immer nur als Thorwaldsen spricht, heisst Koch stets sein Freund Koch: deutlicher Beweis, dass Uexküll Koch ganz ungleich näher stand als Thorwaldsen. Und auch hieraus muss ich einen Anhalt für die Erklärung der Möglichkeit des Uexküll'schen Irrthums hernehmen, ohne mich selbstverständlich auf eine hypothetische Auseinandersetzung, wie der Irrthum im Einzelnen entstanden sei, einzulassen. Dass aber Uexküll mangelhaft unterrichtet war, ich meine nicht nur innerlich in Bezug auf die Kenntniss von Carstens, sondern auch äusserlich in Bezug auf die Carstens'schen Werke bei Thorwaldsen, geht augenfällig daraus hervor, dass in der Uebersicht der neun Blätter, die er sich 1811 machte und die Herr von Marschall veröffentlichte, mehrere erhebliche Irrungen vorkommen. Von sieben dieser Blätter (unsre Nr. 1, 3—7, 9) giebt Uexküll die Titel allerdings richtig an, aber wenn er „das goldene Zeitalter" (Nr. 9) auch als Malerei

a tempera aufführt, so irrt er hiermit in so bedeutender Weise, dass seine Glaubwürdigkeit ohne Weiteres stark erschüttert werden muss. Dies Blatt ist jene von Carstens sehr unvollendet hinterlassene Zeichnung, sein letztes Werk, das als solches, wenn Uexküll irgendwie näher mit Carstens vertraut gewesen wäre, ihm eine derartige Theilnahme für den früh vollentenden Meister hätte erwecken müssen, dass ein Irrthum hier von selbst ausgeschlossen gewesen wäre. Ferner führt Uexküll die „Nacht mit ihren Kindern", eine Tempera-Malerei, und „Sokrates im Korbe", eine Umrisszeichnung, an, welche in der Sammlung des Thorwaldsen-Museum sich weder im Originale noch in Koch'schen Copien vorfinden; nur von der „Nacht etc" ist dort eine Copie in Kreide von Thorwaldsen's Hand. Dagegen führt Uexküll nicht die im Thorwaldsen-Museum vorhandenen Zeichnungen des „Parnasses" (Nr. 2) und des „Homer" (Nr. 9) auf, und endlich weiss er auch nichts von den vierundzwanzig Blättern der Argonautica, die Thorwaldsen 1804 an Moltke geschenkt hatte, von denen er aber, wenn zwischen Thorwaldsen und ihm ein wirklich ernsthaftes Gespräch über Carstens statt gefunden hätte, nothwendig Kenntniss hätte erhalten müssen, um so eher, als er bei seinem Freunde Koch dessen Radirungen dieser Blätter gesehen haben musste. Aus alle Diesem geht hervor, dass die Uexküll'schen Nachrichten, denen erhebliche Irrthümer thatsächlich nachgewiesen werden können, keinerlei urkundliche Beweiskraft beanspruchen dürfen, am wenigsten in Bezug auf eine so weit tragende Behauptung, wie diejenige ist, welche Herr von Marschall gegen die Echtheit der Carstens'schen Werke im Thorwaldsen-Museum aufstellt. Diese Behauptung ist, wie ich hier glaube nachgewiesen zu haben, eine hinfällige; die bezügliche Uexküll'sche Nachricht, auf welche sie sich gründet, aber eine irrthümliche. —

Ich benutze die Gelegenheit dieser kritischen Untersuchung, welche die Carstens'schen neun Blätter im Thorwalden-Museum in ihrem guten Rechte vertheidigen und schützen sollte, um Einiges über die Carstens'schen Zeichnungen im Kupferstichkabinette, und über die beiden Bilder in der Gemälde-Sammlung zu Kopenhagen zu sagen.

In der Kupferstichsammlung werden unter Carstens' Namen insgesammt neunzehn Zeichnungen aufbewahrt. Ein Theil derselben ist ohne Zweifel nicht echt, ein anderer Theil ebenso unzweifelhaft echt, aber alle zusammen haben keinen wirklich höhern künstlerischen Werth. Ich führte in meinen Verzeichnisse (S. 345 und 346) 15 dieser Zeichnungen, und zwar als zur Kopenhagener Periode des Künstlers (1776 — 83) gehörig, auf. Diese Angaben bedürfen auf Grund des von mir gewonnenen Augenscheines, einiger Berichtigungen und Zusätze, so dass nunmehr die Ueber-

sicht derselben in der Reihenfolge meines Verzeichnisses wie folgt, sich darstellt.

1. Bacchanal. Saubere Tuschzeichnung von unzweifelhafter Echtheit.

2. Diogenes. Am Rande des Fasses liest man: ΔΙΟΓΕΝΗΣ. Echt.

3. Luna. Besser „die erwachende Diana." Echt.

4. Ein Verdammter. Hier scheint in Bezug auf den Titel des Blattes früher ein Irrthum eingelaufen zu sein; besser: „Scene aus der Unterwelt mit Sisyphus u. s. w." Zweifelhaft.

5. Kain. Ein noch grösserer Irrthum scheint hier obzuwalten; es muss heissen: „Theseus auf dem Minotauros kniend." Schöne Zeichnung aus späterer Zeit. Die Umrisse sind durchgedrückt. Echt.

6. Schlachtscene. Oben liest man „Sieger von A. Jakob Carstens aus Schleswig 1787." Echt und interessant.

7. Brustbild des F. K. v. Gram. Echt.

8. Studium eines Knaben u. s. w. Ein Versuch mit der Feder zu zeichnen.

9. Studium; besser: „Ein Schlafender im Lehnstuhl". Sehr sicher gezeichnet; wenn echt, aus späterer Zeit.

10. bis 14. Landschaftliche Studien:

a) Gruppe von Pinien; besser „Perspektive zwischen hohen römischen Cypressen." Geistreich; wenn echt, jedenfalls aus späterer Zeit.

b) Monte Savello. Sehr schülerhaft.

c) Castel Gandolfo. Geistreich und frei gezeichnet; leider etwas verwischt. Echt.

d) Monte Cavo. Wie das vorhergehende Blatt, doch besser erhalten.

e) Eine Pflanze. Unbedeutend.

15. Taufe im Jordan, nach Rafael. Nicht echt.

Die folgenden Blätter sind in meinem Verzeichnisse nicht genannt:

16. Kopf eines Alten und eines Jünglings, anscheinend Copien zur Uebung auf Pergament mit Bleistift gezeichnet k. qu. 8⁰. Unerheblich.

17. Beshwörungsscene. Zeichnung in Biester, hoch 4⁰. Sehr zopfig und kaum von Interesse für Carstens; anscheinend auch nicht echt.

18. Ein wehklagender nackter Krieger von einer Frau, die seinen Hals umschlingt, getröstet. Zeichnung in Biester, gr. qu. fol. Etwas zopfig; als Anfangsversuch von Carstens in eigenen Compositionen doch wieder zu geübt und sicher, in manchen Stücken. Gewiss nicht echt.

19. Ein geflügelter Genius auf einem Pantherwagen treibt die Thiere mit der Peitsche an. Bleistiftzeichnung mit Anlage der Schatten in Biester, auf grobem weissen Papier. Sehr kindlich in der Composition, roh in der Ausführung; wahrscheinlich echt.

Ausser diesen neunzehn Blättern besitzt das Kupferstichkabinet seit kurzer Zeit noch den kostbaren Schatz der vierundzwanzig Zeichnungen des Argonauten Werkes, welche die Nachkommen des Grafen Adam Moltke, dem sie Thorwaldsen zum Geschenk machte, demselben käuflich überlassen haben. Diese vierundzwanzig Blätter waren im Sommer 1872 in der Gemälde-Abtheilung der scandinavischen Industrie- und Kunstausstellung aufgehängt und wurden nicht wenig bewundert. Gegen diese zarten, in ausserordentlicher Schönheit ausgeführten Bleistiftzeichnungen erscheinen Koch's Radirungen viel zu hart. Dass die landschaftlichen Compositionen dieser Blätter sehr entwickelt und ausgezeichnet seien, wurde bereits gesagt. Rücksichtlich des Blattes Nro. 2 der Folge: „Jason beim Orpheus“ muss ich jedoch insofern eine Ausnahme machen, als es die freie, sichere Ausführung der übrigen Blätter nicht besitzt. Es ist mit der Feder etwas ungeschickt gezeichnet und regt hierdurch den Gedanken, dass es vielleicht nicht ganz unzweifelhaft echt sei, an. Es ist das einzige Blatt in der ganzen Folge, welches bezeichnet ist, und zwar auffälligerweise mit

Wenn diese kostbaren Zeichnungen nun ihrerseits einen so würdigen Aufbewahrungsort gefunden haben, so hat, wie ich hier einfügen will, die Bemühung, die Kupferplatten der Koch'schen Radirungen zu ermitteln und zu sichern, nicht zu einem gleich erfreulichen Ergebnisse geführt. Allerdings können die Koch'schen Radirungen als möglichst vollkommene und ebenbürtige Nachbildungen der Originale nicht angesehen werden, allein sie haben einen unzweifelhaften kunstgeschichtlichen Werth, sowohl in Hinsicht auf Carstens wie auch auf Koch, und so musste mir eine Nachforschung nach ihnen gerechtfertigt erscheinen. Ich wendete mich deshalb an Koch's Schwiegersohn, den Herrn Maler Wittmer zu Rom, der mir auch unter'm 3. Februar 1869 eine Auskunft über den Verbleib derselben gab, welche in Verbindung mit anderweitigen Umständen folgende Sachlage erkennen lässt. Koch hatte 1799 das Werk für eigene Rechnung gedruckt und verkauft, wie Andresen angiebt*), und so kam es, dass die ersten Drucke der Koch'schen Stiche ohne Adresse ausgegeben

*) Die deutschen Maler-Radirer. Bd I. S. 33. (Lpz. 1866.)

wurden. Die zweiten Drucke tragen die Adresse des Kunsthändlers Piroli in Rom, welcher Koch die Platten abgekauft hatte. Der Sohn Piroli's nun überliess sämmtliche ihm von seinem Vater überkommenen Kupferplatten um das Jahr 1860 dem Buchhändler Josef Spithöver zu Rom. Allein bei der Ueberführung dieser Platten kamen leider einige von denjenigen der Koch'schen Radirungen abhanden; man weiss nicht, ob sie gestohlen wurden oder verloren gingen. Herrn Buchhändler Alfons Dürr in Leipzig, dem Verleger des Carstens'schen Kupferwerkes, theilte ich diese Ergebnisse mit, und es gelang ihm, in Folge der Verhandlungen, die er nun mit Herrn Spithöver anknüpfte, die noch vorhandenen 12 Platten — nemlich Tafel 1—11 und Titel — käuflich zu erwerben. Ueber die Art der Vervollständigung des Werkes, um dasselbe in einer neuen Ausgabe wiederum aufleben zu lassen, konnten bisher, in Anbetracht mehrer entgegenstehender Schwierigkeiten, bestimmte Entschliessungen noch nicht gefasst werden.

Ich wende mich nun zu den letzten der Carstens'schen Werke, die zu Kopenhagen in öffentlichen Sammlungen aufbewahrt werden, den beiden Oelgemälden in der „kong. Maleri-Samling" des Schlosses Christiansburg. Sie stellen, wie aus meinem Verzeichnisse (S. 373 und 375) ersichtlich ist, den „Bacchus und Amor" und „Fingals Kampf" dar, deren Compositionen, nach den Zeichnungen in Weimar, im I. Bande des Carstens'schen Kupferwerkes (Tafel 24 und 28) mitgetheilt wurden. Da dieselben die beiden einzigen erhaltenen Oelgemälde des Künstlers sind, so beanspruchen sie ganz besondere Beachtung in Hinsicht des Grades der Ausbildung, die Carstens als Maler im engeren Sinne sich erworben hatte, und schon Fernow hatte ihnen diese Beachtung in gebührender Weise zugewendet. (Meine Ausgabe S. 177—179). Er erkannte die Mängel und die guten Seiten dieser Gemälde in einer auch heute noch zutreffenden Weise, und schloss seine Betrachtungen mit der Behauptung, „dass es dem Künstler eigentlich nicht an richtigen Begriffen des Colorirens, sondern nur an Kenntnissen und Kunst (d. h. praktischer Uebung) der Oelmalerei mangelte." Ich habe diese Meinung den beiden Bildern gegenüber durchaus bestätigt gefunden, wie ich auch im Sinne derselben bereits oben in Bezug auf den malerischen Charakter der vorzüglicher behandelten Acquarellen im Thorwaldsen-Museum mich aussprechen musste. Die beiden Gemälde in Christiansburg sind, trotz aller ihrer Mängel, nichts weniger als schülerhaft, sie charakterisiren sich vielmehr vollständig als Arbeiten eines Mannes, der die reifste Einsicht hatte, so dass jenen Mängeln, die weit entfernt von den Fehlern unreifer Schülerart sind, diejenige rührende und anziehende Kindlichkeit eigen ist

welche die Perioden jeder aufkeimenden, jungen oder verjüngten Kunst so sicher bezeichnet. Dabei haben diese Bilder einige sehr gelungene Theile, und wenn sie eben nicht durchweg das, was der Künstler erstrebte und wollte, als erreicht aufweisen, so zeigen sie doch die Anlage eines nicht geringen und feinen malerischen Sinnes, sowie die vollste Reife künstlerischer Erkenntniss und Einsicht. Ganz unzweifelhaft hätte Carstens bei noch weiter fortgesetzter Uebung der Hand ganz Treffliches erreichen müssen, da aber leider, in Folge seines ganzen Lebensganges und mangelnder Gelegenheiten, diese Uebung bei ihm nicht bis zur vollen Fertigkeit sich entwickeln konnte, so wollte die Hand bisweilen nicht immer mit, nicht mit den Absichten des malerischen Gefühles Schritt halten. Wir finden deshalb mehrfach solche malerische Absichten nur angedeutet, aber eben diese Andeutung bestätigt uns, dass Carstens volle Einsicht und reichlich malerischen Sinn besass. Das Gemälde des „Bacchus" hat, wie mir ganz sicher zu sein scheint, in allen rothen Lokaltönen erhebliche Veränderungen erlitten, derart, dass das Gewand des Bacchus jetzt mattroth mit gelben Lichtern, der Körper des Amor aber ziemlich braunroth sich darstellt. Von diesen Uebeln abgesehen ist das Bild mit feiner Empfindung und besonders in der Modellirung mit der grössten Gewissenhaftigkeit durchgeführt. Interessanter als in diesem Bilde ist die Malerei beim „Fingal." Dies Gemälde ist weniger pastos angelegt, und durchgehends in einem nächtlichen Grau gehalten, wobei denn allerdings die Luftperspective in der links sich öffnenden landschaftlichen Ferne ziemlich mangelhaft, die Wolken schwer und drückend erscheinen. Auf das Fleissigste und Gelungenste ist aber die Rüstung des Fingal durchgeführt. — Beide Bilder sind übrigens, was hier in Hinsicht des oben Gesagten ganz besonders hervorgehoben werden muss, nicht bezeichnet.

Endlich füge ich hier zum Schlusse noch einige Mittheilungen über Vervielfältigungen Carstens'scher Arbeiten in Kopenhagen hinzu.

Das Gemälde des „Fingal" ist von Ad. Kittendorff sauber lithographirt, als Bl. 96 des von J. W. Tegner und Kittendorff in kl. fol. herausgegebenen lithographirten Galerie-Werkes von Christiansburg erschienen.

Von den übrigen Arbeiten liegen zahlreiche Photographien vor, die Herr B. Müller*) in seiner bekannten trefflichen Weise ausgeführt hat, theils in Folge von Bestellungen, die ich machte, theils aus eigener Ver-

*) Fotografisk Institut ved B. Müller & Cp. Bredgade 21 Kjöbenhavn.

anlassung. Zunächst nenne ich das Gemälde des „Bacchus" als ein Blatt in dem von Herrn Müller herausgegebenen photographischen Galeriewerke in fol. (Den kgl. Maleri-Samling paa Christiansborg); ferner die neun Blätter im Thorwaldsen-Museum, von denen die Nummern 1. 3. 4. 5. 7 und 8 ein Heft in gr. fol. „Carstens Tegninger" bilden, von denen aber die Nro. 1. 2. 6 und 9 einzeln in kl. fol. photographirt wurden. Von den neunzehn Blättern in der Kupferstichsammlung ist nur ein Blatt (Nro. 1) photographirt worden. Ausser diesen in vorstehendem Aufsatze besprochenen Arbeiten liegen noch weitere zwei Photographien nach Zeichnungen von Carstens vor; diese Zeichnungen befinden sich zu Kopenhagen im Besitze des Herrn Leutnant Grünewald und sind von mir als „Der Morgen u. s. w." und „Dionysos u. s. w." auf S. 349 und 381 meines Fernow-Carstens verzeichnet. Diese beiden Blätter, die Nro. 1 der Kupferstich-Sammlung und die Nummern 1. 2 und 6 des Thorwaldsen-Museum sind für den zweiten Band meines Carstens'schen Kupferwerkes von Herrn Merz in München in sehr gelungenen Umrissstichen ausgeführt worden. — Die vierundzwanzig Argonauten-Zeichnungen wollte Herr Müller ehestens, zum Zwecke der Herausgabe, photographiren.

Braunschweig, im Frühjahre 1873.

Herzog Albrecht I. von Preussen als Beschützer der beiden Cranach.

Wenn Weimar als dankbare Verpflichtung erkannte, den vierhundertjährigen Geburtstag *Cranachs* durch ein Erinnerungsfest zu ehren, so ist auch Königsberg berufen, seinem Andenken eine Nachfeier zu widmen. Auch hier in der Reformations- und Bildungsgeschichte strahlt neben dem Namen Martin Luthers und seines fürstlichen Freundes, des Markgrafen Albrecht, der des kunstreichen Meisters bedeutsam hervor.

Der Ausspruch Albrechts, der den hochmeisterlichen Ordensmantel mit dem herzoglichen Purpur vertauschte: „Wir haben ohne Ruhm zu schreiben, hohe Künste und gelehrte Leute von Jugend auf lieb gehabt“ bewährte sich dadurch, dass er im Jahre der Reformation eine Kunstarbeit von *Lucas Cranach* in Wittenberg verlangte und nicht weniger dadurch, dass er angesehene Gelehrte, meist Theologen und Mediziner, an seinen Hof berief. Wie Kosmus dei Medici die griechischen Philologen mit gastlicher Liebe aufnahm und unterstützte, um dem wissenschaftlichen Leben einen neuen Aufschwung zu geben, so Albrecht die Männer, die ihm durch Luther und Melanthon empfohlen wurden. Innigst betrauerte er den Tod des frommen und seiner Wohlredenheit halber beliebten Theologen Rapagelanus und, wie er dem Lebenden eine ruhige Stätte bereitet hatte, so dem Todten, den er in der fürstlichen Gruft beisetzen liess. Er ahmte, so schreibt der Rector der Albertus-Universität, das Beispiel des Scipio Africanus nach, der also seinen Ennius auszeichnete. Ueber den würdigen Nachfolger des Verstorbenen erklärte sich der Markgraf folgender Massen: „Stamphylus gefällt uns sehr wohl. Auch wir wollen seine lectiones mit Fleiss besuchen, so oft wir es nur beibringen können. So alt wir auch sind, so schämen wir uns doch nicht, ein Schüler in der heiligen Schrift zu sein.“ Lange vor Stiftung der Universität war er bemüht, dem Bedürfniss und den literarischen Leistungen der Gelehrten und Künstler durch Anschaffung von Büchern zu entsprechen. Wenn die Maler vordem neben

der biblischen Erzählung und der heiligen Legende in der alten Kunsttradition ein ausreichendes Material für ihre Schöpfungen fanden, so stellten sie sich jetzt die Aufgabe, auf gelehrten Forschungen eine neue Kunst aufzuerbauen.

Lucas liess seinen ältesten Sohn *Johannes* als er noch nicht das Alter hatte, den Immatriculations-Eid zu leisten, in das Album der Leipziger Universität einzeichnen und nachmals, als er ihn nach Italien sandte, so sollte er nicht in Rom, sondern in Bologna studiren. Ein kaiserlich gekrönter Poet berichtet, dass derselbe an tausend Mal Luthers Bildniss gemalt, als er 1536 in Bologna einen frühen Tod fand.

Der Markgraf Albrecht irrte nicht, wenn er annahm, Lucas Cranach, mit welchem er wohl schon vorher über die Bereicherung seiner Portraitsammlung verhandelt hatte, werde als Freund und Gevatter Luthers Kenntniss von den Büchern haben, die vorzüglich die Aufmerksamkeit der damaligen Zeit reizten. Er schrieb an Lucas, Maler zu Wittenberg: „Du wollest uns alle neue gute leswürdigen Bücher, so in Kurzem ausgegangen und zu bekommen, sonderlich etliche exemplaria Laurentii Vallensis de donatione Constantini, in das Deutsche aus dem Latein gebracht und vorlängst gedruckt, kaufen und förderlichst übersenden. Die wollen wir allenthalben bezahlen“ u. s. w.

Eine Bücherrechnung, zu Leipzig 1529 ausgestellt, über Bücher, die von Hans Lufft in Wittenberg, von Melchior Lotter in Leipzig u. a. genommen sind, beläuft sich auf 183 Thl. 6 Gr. 9 Pf.

Der Buchdrucker Hans Lufft in Wittenberg, vorzugsweise der Bibeldrucker genannt, wurde gewiss nicht ohne Vermittlung Cranachs vermocht, eine Druckerei in Königsberg einzurichten. Sie sollte gemäss dem 1549 ihm gegebenen Privilegium „sowohl dem geistlichen als dem weltlichen Regiment zu Gute und Förderniss“ dienen. Aus seiner Offizin gingen 1551 und 1553 reformatorische Schriften hervor.

„Siehe das Wunder in vollem Lauf und mit vollen Segeln eilt das Evangelium nach Preussen!“ rief Luther in freudigem Erstaunen schon damals, als in der Domkirche in Königsberg 1523 die erste evangelische Predigt gehalten wurde, nicht allein mit Genehmhaltung des samländischen Bischofs, sondern auch bei Anwesenheit desselben. In diesem Jahr liess sich der Markgraf von Luther in Wittenberg überreden, als weltlicher Herrscher Preussen zu regieren, in welchem Vernehmen er durch den Theologen Osiander in Nürnberg, der nachmals nach Königsberg über-

siedelte, bestärkt wurde. Durch Lucas Cranach, den Bildnissmaler, wird zuerst sein Blick und seine Betrachtung auf Luther gelenkt sein. Mit vielen Fürsten jener Zeit theilte er die Neigung, alle hervorragenden Persönlichkeiten in getreuem Conterfei um sich zu versammeln, manche in mehrfachen Abbildungen. Zu dem Ende wandte er sich mit Aufträgen an seinen Geschäftsführer in Nürnberg, so wie an den fränkischen Kanzler Strass, weil ihm daran gelegen war, „alle hohe Potentaten und fürstliche Personen zusammen zu bringen." Ebenso werth waren ihm die Bildnisse theologischer Schriftsteller. Gegen die Wittwe Veit Dietrichs sprach er den Wunsch aus, das Bildniss ihres Eheherrn zu besitzen. Die Frau liess solches nach der Todtenmaske in Gyps von Lucas Cranach in Wittenberg anfertigen. Dasselbe war aber dermassen missrathen und von „solcher Unform", dass sie weiter zu schicken es nicht für räthlich hielt. Das Urtheil haben wir wohl auf Lucas Cranach den Sohn zu beziehen, da der Vater in dem angegebenen Jahr 1550 sich nicht mehr in Wittenberg befunden haben wird.

Der Gottesmänner Luther und Melancthon „wahres Bild mit grossem Kunstgeschick vom hochberühmten Maler Granapfel ausgeführt" empfing Albrecht 1540 aus Wittenberg durch Christoph Jonas. Dass in dem lateinischen Begleitschreiben Cranach — er wird „der unsere" genannt — gemeint ist, hat keinen Zweifel.

Der markgräfliche Leibarzt Stojus erzählt, dass der Fürst die Bildnisse Luthers und Melanthons auf das Sorgfältigste und Genaueste in ganzer Gestalt von Lucas Cranach habe malen lassen, da er willens gewesen, auf seinem Epitaphium dieselben mit der eigenen Statue dazwischen aufstellen zu lassen, denn er sprach es laut aus, nichts sei ihm im ganzen Leben theurer als diese beiden Männer. Zur Vergrösserung seiner Porträtsammlung erhielten vom Markgrafen unmittelba' Bestellungen verschiedene Maler, neben dem Leipziger „Contrafactor, *Hans Krell* die beiden Meister *Cranach*.

Das erste Schreiben von ihm an den älteren Cranach, das wir besitzen, lässt uns schliessen, dass schon früher ein Briefverkehr stattgehabt habe. Es ist vom Jahre 1517 und eine Stelle lautet: „Du wollest uns einen Herkules, der einen nackenden Kerl zu Tode drückt, malen und fertig machen, wie du an diesem Mass die Läng' und Breite, auf eine Tafel oder Bret zu malen, finden wirst." Das Bild sollte vielleicht zu einer Wanddekoration verwandt werden, vielleicht zwischen zwei Reformatoren seine Stelle und symbolische Bedeutung erhalten.

In einem zweiten Schreiben vom Jahr 1546 lesen wir: „Ihr wollet die Conterfeien, wie wir mit euch verlassen (abgemacht haben) auf Tücher

fertigen und uns sonderlich übersenden. Auch darneben, was dafür billig zu thun, anzeigen. Soll euch dankbarlich Bezahlung widerfahren“ u. s. w.

Die freundlichen Beziehungen des fürstlichen Porträtsammlers übertrugen sich auf Lucas Cranach den Sohn, der jetzt der jüngere genannt wird, sich aber den mittleren nannte, so dass wir an einen dritten Lucas Cranach (einen Neffen?) zu denken haben. Auch der oft mit dem Vater verwechselte Cranach — seine Bilder sind nichts mehr als Abschattungen der väterlichen Kunst — malte für den hohen Gönner die Bildnisse von Luther und Melancthon und zur Zufriedenheit, so dass in einem Antwortschreiben vom Jahr 1558 ihm neue Bestellungen zur Fertigung von Bildnissen gemacht wurden.

Im bezüglichen Brief vom Jahr 1558 drückt sich der Markgraf also aus: „Weil wir dann auch weiland unseres geliebten Herrn Oheims des Kurfürsten zu Sachsen Johann Friedrich und s. L. Gemahl, beider hochmilder seliger Gedenken, Conterfeiungen zum Gedächtniss gern haben wollten, so sinnen wir gnädigst, ihr wollet uns dieselben mit dem Förderlichsten verfertigen und übersenden.“ Dass auch diese beifällig aufgenommen wurden, ersehen wir aus dem Briefe des Malers und der Danksagung für die reichliche Belohnung.

Das Bildniss Luthers, ganz von vorn gesehn, in Danzig, das in der v. Wallenrodtschen Bibliothek in Königsberg, im Todesjahr 1546 gemalt, mögen fürstliches Besitzthum gewesen sein. Auf diesen zeigt der völlige Kopf braunes, etwas ergrautes Haar und ein braunes Auge mit vier Glanzpunkten, der Abspiegelung eines Fensters mit vier Lichtern. Der Goldschnitt der Bibel, die der Reformator mit beiden Händen hält, ist mit gelber Farbe angegeben. In der Domkirche erblicken wir am mächtigen Altaraufsatz ein Lutherbild in Kreisform; leider steht es so hoch, dass die Angabe, es sei ;„ein vortreffliches Stück“ sich weder bestätigen, noch bezweifeln lässt. Sicher wird es der Cranach'schen Schule sein Dasein verdanken.

Nach einem Lutherbilde von Cranach wird ein Holzschnitt gearbeitet sein, der wahrscheinlich nur in einem Exemplar vorhanden in der Stadtbibliothek in Königsberg aufbewahrt wird. Dass Blatt hat die Unterschrift: „Wahrhaftige Abcontrafeyung“ u. s. w. „gedruckt zu Königsberg in Preussen durch *Caspar Felwinger*, Formschneider.“

Nicht ungeschickt in seinem Fach schnitt derselbe in der Druckerei-Anstalt des Notars Georg Osterberger für den Chronisten Caspar Henneberger die grosse Landtafel und zu der „Erclerung“ derselben in einem Foliobande eine Reihe Hochmeisterbilder. *Caspar Felbinger*

(Felwinger) arbeitete in Königsberg seit 1561 und starb vor 1595. Zu dem würdig gehaltenen Brustbild, das colorirt ist, passen wenig die darüber stehenden Verse: „Eisleben hat geboren mich, zn Eisleben bin gestorben ich, dem Babst thät ich sehr grossen Zwang“ u. s. w. Sie sind erst auf spätere Abdrücke der Platte gesetzt, da wir sie auf einem Kupferstich von *Moses Thym* im Anfange des 17. Jahrhunderts lesen, als deren Verfasser sich der kaiserliche Poet Balthasar Mentzius v. Niweck in Wittenberg bekennt. Das Lutherbild auf dem Holzschnitt und dem Kupferstich hat sonst nichts mit einander gemein.

Wenn Cranach vornämlich durch die Lutherbilder Dank und Ruhm bei Mit- und Nachwelt fand, so wird er dennoch als Porträtmaler überschätzt. Der gelehrte Scheurl, der Sohn eines Malers, stellt ihn als grösser dem Bolognesen *Francia* gegenüber, aber die höchste Stufe nimmt nach seinem Urtheil *Dürer* ein. Es ist, als wenn die Natur sich vergriff, indem sie Albrecht Dürer und Hans Sachs Zeitgenossen werden, und Lucas Cranach im Umgange Luthers leben und wirken liess. Oberflächlich nur die Dinge erfassend, konnte er es in der Characteristik Luthers nur bis zum Verfasser der Tischgespräche bringen. Luther erscheint als gemüthlich, ruhig, aufrichtig in dem, was als Ueberzeugung ihm Selbstgefühl einflösst, aber von der Begeisterung, die aus der Tiefe der Wahrheit hervorleuchtet, von der Unerschrockenheit, mit der er seine Forschungen verfolgte und verfocht, ist nirgend eine Spur. Dass er den Mann in verschiedenem Alter, in bedeutungsvoll verschiedenen Abschnitten des Lebens malte, erkennen wir nur aus den Jahrzahlen, mit denen er einen Theil der Bildnisse versah. Einem Dürer, der so gut es sich thun liess, in Maximilian eine Heldengrösse darstellte, würden bei Luther die gegebenen Formen vollständig genügt haben. Aus dem vultus habitu heroico, den Kirchmayer an ihm wahrnahm, ist eine gutmüthige Passivität geworden, wie Cranach sie auch den Bildern des Heilandes gab.

Es ist nicht unwahrscheinlich anzunehmen, dass zu dem Verhältniss der segenreichsten Folgen zwischen Albrecht und Luther die Kunst des alten Meisters den ersten Anstoss gab. Mit Hindeutung auf ein biblisches Wort (Gal. 4, 3—6) erklärte jener im Jahre 1526 gegen Luther: „es sei euch unverborgen, dass wir etliche Zeit mit Gesetzen der Menschen bestrickt, gefangen und umgeben gewesen, aus welcher Finsterniss wir vermittelst der Hülfe Gottes und eurem Zuthun zum Licht und wahren Erkenntniss kommen, also, dass wir uns das Zeichen des Kreuzes (auf dem Ordens-

mantel) verziehen, dasselbige abgelegt und den weltlichen Stand angenommen.“ Das damit in Verbindung stehende Verhältniss zwischen dem Fürsten und Cranach gewann an Innigkeit durch ein Empfehlungsschreiben von Luthers Hand vom Jahre 1531. In demselben wird betont, dass der Empfohlene, der Dr. Basilius Axt, zum markgräflichen Leibarzt berufen, in Wittenberg in der Apotheke des Malers Lucas servirt habe und seine Gattin, vormals Nonne, eine Mitschwester der Katharina von Bora gewesen sei. Cranach erlaubte sich seitdem nach Königsberg zu schreiben, auch wenn keine geschäftlichen Angelegenheiten vorlagen und gab Auskunft über politische Ereignisse. Nach der verhängnissvollen Schlacht bei Mühlberg 1547 fühlt er sich gedrungen, Folgendes über den Kurfürsten, den Albrecht „unsern geliebten Oheim“ nannte, zu berichten: „Gnädigster Herr, ich kann Euren Gnaden nicht vorenthalten, dass wir unsres lieben Fürsten sollen beraubt sein. Er ist von Jugend an ein wahrhafter Fürst gewesen. Gott wird ihm wieder aus dem Gefängniss helfen, denn der Kaiser untersteht sich, das Papstthum wieder aufzurichten. Das wird Gott nit leiden und Gott wird sein heiliges Wort vor den Tyrannen erhalten. Wollt Gott, dass ich Euren Gnaden sollt ein frohliche Zeitung zuschicken, das wäre mir eine grosse Freud, denn Eure Gnaden ist alle Zeit mein gnädigster Herr gewesen und wollt's noch sein. Es ist ein Sprichwort, wenn man die Saiten zu hoch spannt, so bricht sie. Nun wird sie Gott brechen, denn man greift ihm seine Gnad und Ehr an.“

Das Vertrauen, das der Markgraf dem Maler schenkte, bezeugte er auch dadurch, dass er einen für die Kunst beanlagten jungen Mann bei ihm in die Lehre geben wollte. Cranach, der in seinem Sohn einen ebenbürtigen Schüler erzogen haben sollte, stand auch als Lehrer in Ansehn. Der Senat in Hamburg schickte *Franz Tymmermann* zu dessen Ausbildung nach Wittenberg, der Herzog von Schwerin, ein Landskind Namens *Gaulrapp* und der Herzog von Preussen *Heinrich Königswieser* (Kiningswieser, Königeswyser).

Letzterer genoss aber, da in der Zeit die politischen Vorgänge Vieles anders gestaltet hatten, nicht den Unterricht des Vaters, sondern des Sohnes Lucas Cranach. Dieser stattet in Briefen Bericht ab über die Geschicklichkeit und das Wohlverhalten des Zöglings aus Preussen.

Eure fürstlichen Gnaden, schreibt er 1555, werden sich zu erinnern wissen, dass E. f. G. ungefähr vor vierthalben

Jahren ein Schreiben an meinen lieben Vater seligen gethan und darneben ein jungen Knaben mitgeschickt, welcher von ihm lernen sollt. Weil aber mein Vater zu der Zeit bei dem alten Kurfürsten Herzog Hans Friedrich seliges Gedächtniss in der Custodie war, haben E. f. G. obgenannten Heinrich an mich gnädig vorschrieben und mir befohlen, ihn mit Unterweisung und sonsten Unterhalten nach meinem Vermögen zuhalten. Und bin der unterthänigen Hoffnung, er werde so viel gelernt haben, daran E. f. G. gnädiges Gefallen tragen sollen, dann er in Conterfacten-Malen dermassen, dass er für ein jungen Gesellen wohl bestehen wird und wird noch auch besser werden, so er also fortfährt. So hat er sich auch bei mir als ein ehrlicher, treulicher, ehrsamer und fleissiger Schüler gehalten."

Heinrich Königswieser war der Sohn des obersten Trommeter-Musikus, der ohne Unterricht zu empfangen im Zeichnen und Stechen unverächtliche Proben seines Talents geliefert hatte, die er dem Meister Lucas vorlegen sollte. Der Markgraf wollte nichts versäumen, damit aus dem Knaben „ein guter contrafeyscher künstlicher Maler" würde, und sandte ihn daher nach Wittenberg. Damals, es war 1552, befand sich Lucas Cranach der Vater und auch Lucas Cranach der Sohn in Weimar. Dieser hatte sich mit Weib, Kindern und Schülern („Malerjungen") dahin aufgemacht, um einer in Wittenberg ausgebrochenen Pest zu entrinnen. Heinrich war für drei Jahre von ihm in die Lehre genommen. Er empfing vom Meister weder Lohn noch Kleider, wesshalb er seinem hohen Beschützer, Wittenberg 1553, bei Ueberreichung eines kleinen Gemäldes (Tüchleins) seine Noth klagt und ihm meldet, dass er Geld habe borgen müssen. Im folgenden Jahre wiederholte er die Bitte um Unterstützung und sendet ein mit Nachsicht aufzunehmendes Täfelchen („Teffelin"), das er gemalt, zugleich Dank sagend für ein ihm zur Weiterbildung geliehenes Kunstbuch. Der Meister, als er den Zögling entliess, im October 1555, stellt das Honorar („Verehrung") für den Unterricht, mit dem Bemerken, dass er es an Treu und Fleiss nicht habe fehlen lassen und nichts verborgen („vorporgens") gehalten, in gnädigen Gefallen des Fürsten. Noch im Todesjahr des alten Lucas Cranach wird ihm ein Gruss seines hohen Gönners übermittelt.

Neben den Lutherbildern begründet sich sein Ruhm auf zwei Compositionen, auf das „Mariahilfbild" und die Darstellung von „Gesetz und Gnade". Beide fanden eine Verbreitung und erregten ein volksthümliches

Interesse, wie kein Werk von Dürer. Das eine galt ebensoviel bei den Katholiken, als das andere bei den Protestanten. Beide Compositionen haben für Königsberg einen um so höheren Werth, als hier durch Bildliches seine Geschichte vervollständigt werden kann.

Kein Marienbild ist und wird so häufig kopirt, als das Mariahilfbild in der h. Kreuzkirche in Inspruk. Mariahilf-Kirchen und Mariahilf-Brüderschaften wurden zu Ehren des Werkes gestiftet, das schon damals, als es sich in Passau befand, durch wunderthätiges Wirken Verehrung und Anbetung heischte. Eben so oft in Bayern als in Oesterreich wird die Madonna mit dem Kinde angetroffen von aussen an den Häusern und im Innern auf Bildtafeln in allerlei Grössen. Schon die vorstechenden Farben verrathen uns den Meister, der das Original fertigte.

Eine Madonna mit dem stehenden Kinde von Cranach's Hand erblicken wir in der Domkirche in Königsberg über dem Grabmal, das zweien Knaben der Vater Georg Sabinus, der erste Rector der Albertus-Universität, gesetzt hatte. Wahrscheinlich war die Tafel von ihm aus Wittenberg hiehergebracht. Um die Aufstellung im protestantischen Gotteshause als weniger auffällig erscheinen zu lassen, mochte er selbst bei den Leuten die Meinung verbreitet haben, das Brustbild solle als Mutter seine Gattin Anna Melancthon darstellen, wie sie einen der entschlafenen Söhne in den Armen halte. Die alte Beschreibung der Domkirche von 1716 giebt an, das feine Bild sei nach der Meinung einiger Anna Melancthon, nach der Anderer eine Mutter Gottes. Der schöne Kopf ist aber ideal gehalten. Wenn sonst die weiblichen Köpfe bei Cranach immer dasselbe rundliche Apfelgesicht zeigen, so stimmt dieser mit den in Form und Ausdruck abweichenden auf dem Mariahilfbilde überein. Das nackte Kind, das auf dem Schooss der sitzenden Madonna steht, zeigt weniger angenehme Formen als sie, die voll inniger Zärtlichkeit dasselbe mit beiden Händen umfasst und mit hingebender Milde die Wange an die des Lieblings legt. Die Bescheidenheit der Färbung ist auf einem Cranach'schen Bilde merkwürdig. Weiss ist das Kleid und weiss der Mantel, über den die Fülle des gelben Haares niederfliesst. Der Strich quer über der Stirn zeigt, dass diese ein durchsichtiger Schleier deckt.

In dem Bilde entdecken wir, so scheint es, die erste Anlage des gefeierten Mariahilfbildes. Durch Bewegung und Buntfarbigkeit unterscheidet sich dieses von dem bezeichneten Werke, das der Pinsel des Meisters mit schüchterner Zurückhaltung geschaffen. Dort steht das Kind nur auf einem Fuss und schlägt den andern über den linken Arm der Mutter. Der lebhaften Stellung entspricht die Nebeneinanderstellung der Contrastfarben.

Das Mariahilfbild erhielt sich in Preussen noch 1700 in Ansehn, in welchem Jahr das Jesuiten-Collegium in Braunsberg eine Thesis mit dem Madonnenbilde der „Maria auxiliatrix Passaviensis miraculis clara“ in einem nicht schlechten Kupferstich vertheilen liess.

Die zweite Composition ist vielleicht zunächst durch eine Thesis Luther's veranlasst, welche lautet: Lex dicit: fac et nunquam fit. Gratia dicit: crede et jam facta sunt omnia. Es handelt sich um den Gegensatz von Gesetz und Gnade. Der Bekenner des Gesetzes verfällt der Hölle, der Bekenner der christlichen Liebe kann durch die Verheissung und die Erlösung (Promissio und Redemptio) den Himmel erwerben, sobald ihm durch die Rechtfertigung (Justificatio) Gnade zu Theil und durch Christi Blut die Erinnerung an den Sündenfall getilgt wird.

Die Vorstellung vom Fegefeuer liessen die Reformatoren als nicht biblisch fallen, indess konnte nach ihrer Ansicht die Seele, wenn auch fern vom jüdischen Gesetz sie sich der christlichen Liebe zugewendet hatte, nicht unmittelbar auf die himmlische Seligkeit rechnen. Sie musste vor dem Tode des Geschenks der Rechtfertigung froh geworden sein. Die bildliche Darstellung, auf die sich Cranach muthmasslich viel zu gut that und die vierundzwanzig Jahre hindurch bis zu seinem Tode seine Erfindungsgabe beschäftigte — wir finden sie auf Altarblättern in Prag, in Gotha, in Schneeberg, in Weimar, bruchstückweise in München, Nürnberg, Leipzig — wird bisweilen durch beigeschriebene Namen oder durch Bibelsprüche verdeutlicht.

Gewöhnlich wird die Vorstellung mit Figuren im Vor- und Hintergrunde durch einen Baum halbirt, der auf der einen Seite dürre Aeste zeigt, auf der andern dagegen grünes Laub. Links erblicken wir nämlich das Gesetz oder das Testament vom Berge Sinai, d. i. Fluch und was damit zusammen hängt, Knechtschaft, Fleisch und Tod, rechts die Gnade oder das Testament von Jerusalem, d. i. Evangelium und zugleich Freiheit, Geist und Leben. Mit Beziehung auf die bereits erwähnte Epistel an die Galater haben wir uns bei den beiden nackten Männern links und rechts an die beiden Söhne Abraham's zu erinnern, von denen der eine von der Magd geboren war vom Fleisch, der andere von der Freien durch die Verheissung. Unter den Figuren werden einige, wie Moses und Jesus mehrmals wahrgenommen. Hier werden Tod und Teufel überwunden, dort gewinnen Tod und Teufel die Oberhand. Auf der einen Seite empfängt Moses die Gesetztafeln, darauf im Verein mit Propheten zeigt er sie einem nackten Mann und dieser, indem er dem Gesetz folgen will, sieht sich, verzweiflungsvoll die Arme ausstreckend,

von Tod und Teufel in die höllischen Flammen getrieben. Auf der andern Seite steht Moses vor der ehernen Schlange. „Wie Moses in der Wüste eine Schlange erhöhet, also muss des Menschen Sohn erhöhet werden.“ Im Vorgrunde schauen wir zuerst Christus am Kreuze hangend und darüber das Opferlamm und dann Christus mit dem Kreuzesspeer bewaffnet als Sieger über Tod und Teufel. Der nackte Mann rechts, der nicht allein gerettet, sondern gerechtfertigt ein Himmelserbe werden soll, ist nach der Beischrift auch nur ein Mensch ohne Gnade (Mensch an Gnad d. i. ohne Gnad), aber er weiss, „dass der Mensch durch des Gesetzes Werk nicht gerecht wird, sondern durch den Glauben an Jesum Christum“ und er faltet die Hände zum Gebet. Nicht vergeblich geschah für ihn die Verheissung. Wir erkennen diese mit der Beischrift „Emanuel“ in einer knieenden weiblichen Gestalt, über der Engel eine Tafel halten und zu der ein Kreuz und ein Kind herabschwebt. Die Worte der lateinischen Bibel: ordinata per angelos in manu mediatoris ist auf dem Altarblatt in Prag übersetzt durch: „Engel erhalten zu dem Dienst Christi,“ ebenso auf einer später zu beschreibenden Gravirung in Silber. Nicht vergeblich nimmt sich des nackten Mannes der Anzeiger an, nämlich Johannes der Täufer, so genannt, weil er die Worte ausspricht: „Siehe das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt.“ Durch Johannes wird der Mensch ohne Gnade der Rechtfertigung zugeführt. Unsere Rechtfertigung erfolgt, nachdem Tod und Teufel besiegt sind dadurch, dass ein beseligender Blutstrahl aus der Seite des Gekreuzigten auf das Haupt des Erlösten fliesst. Es ist nicht genug, dass der Gläubige Gott erkennt, er muss auch von Gott erkannt werden und als Geschenk um Christi Leiden willen die Gnade empfangen.

Auf einigen Bildern der Art ist der Vorstellungskreis noch erweitert durch die Figur des Todes, durch den Sündenfall, die Verkündigung an die Hirten u. s. w.

Lucas Cranach's Meisterstück, das Weimaraner Altarblatt, ist das letzte dieser Werke und zugleich das erste. Die Bildnissfiguren geben ihm den vorstechenden Werth. Luther hält die aufgeschlagene Bibel, und in ihr lesen wir neben einem Spruch Folgendes: „Das Blut Jesu Christi reinigt uns von allen Sünden. Darum so lasst uns hinzutreten zu dem Gnadenstuhl, auf dass wir Barmherzigkeit empfahn.“

Da es nach Luthers Tode in lutherischen Kirchen beinahe allgemeine Sitte war, am Altaraufsatz sein Bildniss anzubringen, so befremdet es uns nicht, ihn hier überlebensgross in ganzer Gestalt auftreten zu sehen. Auffallender ist es, dass ebenso der Meister Cranach erscheint, auf dessen Scheitel das Blut des Gekreuzigten strömt. Wir finden im Vordergrunde

noch einmal Christus, der die Füsse auf den Tod setzt und mit dem Speer den Teufel niederstösst und ausserdem Johannes den Täufer, der auf Christus am Kreuz, unter dem das Gotteslamm sich zeigt, hinweist, das Uebrige der besprochenen Vorstellung ist in den Hintergrund zurückgedrängt.

Dass der Maler sein Conterfei anspruchsvoll vorn hinstellte, gab den Grund zu der Sage, er habe auf alle Belohnung verzichtet und sich gleichsam als Donator auf dem Kirchenbilde gemalt.

Nach Schöll's Meinung war das Bild nicht für die Kirche bestimmt; es sollte nur ein Denkmal sein für Cranach und seine Familie.

Die Grösse der Tafel, 11 F. hoch, im Vergleich zu den niedrigen Räumen der bürgerlichen Wohnungen im 16. Jahrhundert und später sind nicht gut mit der Annahme in Einklang zu bringen. Wahrscheinlicher ist es, dass das Bild in der Zeit der Porträts und der Wappen sich als ein kurfürstlich sächsisches Reformationsbild darstellen, dass auf demselben Johann Friedrich, seine Gattin und seine Kinder sowie die Männer, die sich um ihn und die Kirche verdient gemacht hatten, geschn werden sollten.

Die fürstlichen Bildnisse befinden sich auf den Seitenflügeln. Ihnen ist die Rechtfertigung gewiss und sie beten in tröstlicher Zuversicht.

In bescheidener Weise tritt dagegen der Maler als ohne Gnade zum Gekreuzigten, um sie erst zu empfangen.

Schuchardt sagt, auf einem der Rechfertigungsbilder sei der nackte Mann „in jeder Beziehung raphaelisch." Das Weimaraner Altarblatt ist als raphaelisch in soweit zu bezeichnen, als Lucas Cranach wie der Urbinate mit dem vornehmsten Werk sein Kunstleben abschloss, ohne es beendigt zu haben. Die in Rom entstandene Transfiguration ist ganz biblisch gehalten und hat ein protestantisches Ansehn. Das Protestantische im Gegensatz zum Katholischen dringt sich uns bei der Erklärung der Cranach'schen Composition auf.

Bei den Getzestafeln hat man weniger an das Judenthum, an die „schwachen und dürftigen Satzungen" zu denken, denen die im Glauben schwankend gewordenen Gemeindeglieder in Galatia wieder dienen wollten, sondern an die starren Formen des Papstthums, die selbst in Wittenberg unter den Bekehrten nicht ganz beseitigt wären, wie die Lehre vom Fegefeuer. Die Gnadenspendung durch das Blut soll zunächst an den Kelch erinnern, der dem Volk von den Priestern vorenthalten wurde. Die bildliche Zurechtlegung sollte darthun, wie der gereinigte Glaube die Freiwerdung des Geistes bewirke. Aber Klarheit wird durch den dunklen Gegenstand nicht verbreitet, sondern das Nebelhafte nur vermehrt.

Die Typen aus dem auseinander genommenen Satz zu leicht verständlichen Sprüchen zusammenzustellen ist eine missliche undankbare

Mühe. Der dürre und grüne Baum, das zur Rechtfertigung herabfliessende Blut, Kind und Kreuz im Lichtstrom herniederkommend, werden schon auf altkirchlichen Vorstellungen angetroffen; dennoch sah man vornehm auf die Tradition herab und erlag unter dem Druck der Buchstaben-Weisheit. Das Sinnvolle gestaltete sich nicht zu geschmackvoller Erfindung. Bald ist die besprochene Composition zu einem Bilde zusammengedrängt, bald ist sie vertheilt in verschiedene Felder oder auf aneinander zu reihende Tafeln, bald ist sie eine verzierende Einfassung um den Titel eines Buches.

Auf drei sehr verschiedenen Gegenständen erblicken wir die Rechtfertigungslehre in Königsberg.

Der Markgraf Albrecht wird der Cranach'schen Erfindung uneingeschränkten Beifall gezollt haben, umsomehr als sein Beichtvater Johann Funk sich in folgender Weise erklärte: „Mit keinem andern Recht besitzen wir das Himmelreich, als dass es uns Gott aus Gnaden schenkt. Dass sie (die anders lehrenden Theologen) Erlösung und Rechtfertigung ein Ding machen, weiss ich nicht mit was Grund es geschehe."

Das älteste vorhandene Album der Albertus-Universität *Αληξιαρχικον* ist vom Jahre 1620. Der illuminirte Holzschnitt mit der Rechtfertigungs-Lehre, der als Titel benutzt wurde, ist unzweiflich aus Lucas Cranach's Zeit. Er wird in Wittenberg um 1544, dem Stiftungsjahr der Universität, gearbeitet sein.

Der aufbewahrte Holzstock ward 1620 von neuem benutzt. Als figurirte Randverzierung kommt die Erfindung schon früher vor, zuerst in De Biblie, zu Lübeck bei Ludwig Dietz 1533 gedruckt.

Eine Sammlung theologischer Werke, 20 Bücher, auf der Universitäts-Bibliothek führt den Namen der „Silberbibliothek" wegen der kostbaren Silber-Einbände, die im 16. Jahrhundert gefertigt uns noch die Goldschmiedekunst der damaligen Zeit in günstigem Licht erscheinen lassen.

Der Deckel, die „Auslegung der Episteln durch's ganze Jahr D. Martini Luthers. Wittenberg 1544" zeigt uns in beschriebener Weise, wie das Testament vom Berge Sinai, das zur Knechtschaft gebiert, dem Testament gegenüber stehe, durch das wir Gottes Kindschaft empfangen. Die Beischriften stimmen (oft in wunderlichen Abbreviaturen) ziemlich genau mit denen auf dem Bilde in Prag überein. Die Figuren, gut gezeichnet, sind mit Kunstgeschick gravirt in vier durch erhabene Stäbe von einander getrennten Feldern.

Da die Einbände der Silberbibliothek wahrscheinlich in Nürnberg gearbeitet sind, so mag die Zeichnung zu der Rechtfertigungs-Lehre von Wittenberg oder Königsberg dorthin geliefert sein.

Auf einem grossen Schnitzwerk, in der Alterthumsgesellschaft „Prussia" sehen wir die Composition aus dem Höhen-, in das Längenformat übertragen. In der Mitte schauen wir den Baum, der das alte vom neuen Testament trennt, an den Ecken Adelswappen. Die Sichel in einem derselben wird auf die fränkische Familie Streitberg bezogen. Das Schnitzwerk war die Vorderwand einer Lade, in welcher die Frau den Brautschatz in's Haus des Eheherrn brachte. Die Schrift, soweit sie lesbar ist, klingt niedersächsisch: He drecht unser Kr. . . Sy dat is das Lam — — ist der Sunde Solt averst de Gave Gades ist dat awige Leven in Christe Ih . . . Das Schnitzwerk verräth das 16. Jahrhundert, wie solches unter andern die bekannte Form der wellenlinigen Wolken zeigt, die einer Halskrause nicht unähnlich sieht.

Königsberg besitzt als beachtungswerthe Seltenheit auf der Universitäts-Bibliothek eine grosse Bibel auf Pergament mit zahlreichen illuminirten Holzschnitten nach Zeichnungen des jüngeren Cranach. In Jena allein ist ein zweites Exemplar zu finden. Bei einem Alterthumsstück der Art erscheint es als passend, auf alle bezüglichen Urkunden hinzuweisen, die bis dahin zur Kenntniss gekommen sind über Entstehung und Erwerbung.

Durch Hans Lufft erhielt Albrecht das neue Testament, das D. Martin Luther kurz vor seinem Hinscheiden hatte drucken lassen. Der Werth, wie der hohe Empfänger schreibt, steigerte sich dadurch, dass die angesehnsten Theologen ihm zu Liebe sich in das für ihn bestimmte Exemplar eingezeichnet hatten. In einem Schreiben an den Buchdrucker heisst es: „dass auch die hochgelahrten Männer Pomeranus (Bugenhagen) Philippus (Melancthon) und Cruciger uns solch Buch mit ihrer Handschrift und darinnen geschriebenen Trostsprüchen gezieret, daran ist uns in Sonderheit zu Gefallen geschehen und mögt gewisslich glauben, dass solche also durch ihre Hände in unser Herz geschrieben sollen werden."

Wenn dies neue Testament so zu einem eigensten Besitzthum erhoben würde, so sollte nach des Markgrafen Begehren auch die ganze Bibel durch Grösse und Kostbarkeit sich als das Buch der Bücher in seiner Handbibliothek bemerkbar machen.

Der Druck wurde bei Hans Lufft bestellt, welcher, wenn er auch längst die Druckerei in Königsberg aufgegeben, fortwährend in Beziehungen stand durch seine daselbst vermählte Tochter und deren Kinder und sich des unveränderlichen Vertrauens von Seiten des gnädigen

Gönners zu erfreuen hatte. Dieser schreibt 15. Dez. 1559: „Ihr wollet nunmehr daran sein, dass solche Biblia verfertigt und fein sauber illuminiret werden möge." In der Antwort lesen wir: „Ew. fürstlichen Durchlaucht thu ich weiter unterthäniglich zu wissen, dass mein gnädigster Herr der Kurfürst zu Sachsen seiner kurfürstlichen Gnaden angeboren Wapen will lassen um den Titel der Biblien drucken und auf der andern Seite des Blattes S. k. G. Abcontrafeitung. Ew. f. D. wollen mir die Wapen und rechte Abcontrafaitung schicken, so will ich's weiter dem Lucas Maler überantworten und ihm angeben, wie gross er sie soll auf's Holz reissen und darnach auch schneiden lassen.

Albrecht ging gern auf den Vorschlag ein. Die Beschaffung eines richtigen Wappens war aber schwierig. Er schrieb desshalb 28. Mai 1560 an Georg Sabinus, der sich damals in Pommern aufhielt, er möge sich am fürstlichen Hof erkundigen, welche die rechtschaffenste" sei, von zwei zugeschickten Tafeln: „weil unsere Maler in solchen Wapen nicht einstimmig, was die Helmdecken oder Kleinod der Stettinischen, Pommerschen, Cassubischen, Wendischen und Rügenschen Fürstenthümer Wappen anlangt." Hans Lufft schreibt 22. Juni 1560: Die Pergamen-Biblien sind schon gar ausgedruckt bis auf den Titel, hab auch schon Ew. f. D. Biblien dem Illuministen (einem Prediger zu Meissen), welcher meines gnädigsten Herrn des Kurfürsten zu Sachsen und des Fürsten Herrn Siegesmundi, Erzbischoff zu Magdeburg, Markgraf zu Brandenburg (Biblien illuminirt), überantwortet. Der hat mir zugesagt, er wolle solche Ew. f. D. Pergamen-Biblien mit allem Fleiss illuminiren."

Im geheimen Archiv im Ausgabebuche pro 1560 liest man, dass am Ende des Jahres 189 Mark 45 Pf. oder 115 Thaler an Hans Lufft erlegt sind, sicher eine nur sehr kleine Theilzahlung.

Hans Lufft muss in einem der folgenden Briefe sich entschuldigen, wegen des Verzugs — der erste Theil der Bibel konnte erst im Frühling abgeliefert werden, denn Illuminist und Maler (dieser „ist noch nicht fertig mit der Abconterfaitung und Leisten") sein säumig und er selbst krank gewesen. Im Herbst erfolgte der zweite Theil. Hans Lufft dankt im Namen des Malers, des Illuministen (dessen Rechnung gegen 65 Thaler betrug) und im eigenen. „Auch hab' ich, schreibt derselbe, 10 Thaler bekommen, welche Ew. f. D. mir für meine Mühe und Arbeit aus Gnaden geschickt, dafür ich von Herzen Ew. f. D. Dank

sage." Im letzten die Angelegenheit betreffenden Brief, wünscht der Fürst, dem der Empfang „gefällig und angenehm" gewesen: „Der liebe, ewige, barmherzige Gott wolle uns seinen Geist der Wahrheit geben, dass wir solche Biblie oft und mit sondrer Frucht lesen mögen."

Durch die Zeichen G. L. und H. P. geben sich als Formschneider *Gottfried Leigel* und *Hans Brosamer* zu erkennen. Neben neuen Holzschnitten, einer von 1559, wurden auch alte benutzt, einer von 1550.

Wie wir das häufig in Büchern finden, ist ein und derselbe Holzschnitt zu verschiedenen ähnlichen Gegenständen verwandt. Der Illuminist war beflissen, durch abweichenden Farbenauftrag die Wiederholung zu verdecken. Die Guache-Farben sind mit eben so vielem Geschick als Geschmack behandelt, wobei Gold und Silber nicht gespart wurde. Nicht allein blaue und rothe Gewänder, sondern auch das Grün der Bäume ist mit Gold gehöht.

In und bei Königsberg entdeckt man noch vereinzelte Arbeiten von *Cranach* und seiner Schule.

Im Schloss findet man fürstliche Bildnisse von *Lucas Cranach dem Sohn*. In der v. Wallenrodt'schen Bibliothek das Brustbild einer Lucretia mit Cranachs Monogramm. In einem Kirchdorf St. Lorenz, nicht weit vom Seebadeort Rauschen, ein Altarblatt mit dem Abendmahl, das seine Abkunft aus Wittenberg nicht verleugnend mit C. pinx. 1540 gezeichnet ist. Ein grosses Tafelbild in der Domkirche mit dem Gebet auf dem Oelberg verräth sich durch H. K. als eine Kunstprobe von *Heinrich Königswieser*, dem nacheifernden Schüler des jüngeren Lucas Cranach.

Der dreissigjährige Krieg untergrub für zwei Jahrhunderte das dankbare Andenken, das man dem Namen eines Dürer und Cranach zollte. Sie wurden über Rubens und Rembrandt, wenigstens als Maler, so gut wie vergessen. In Königsberg dachte man anders, wie dies ein Carmen von Simon Dach darthut. Zu einem fürstlichen Beilager in Königsberg im Jahre 1645 verfasst, enthält es in der Lobpreisung der Braut die Verse:

Wer wird ihrer Anmuth Gunst,
  Ihre Pracht und Art erreichen?
Dürer's, Cranach's, Rubens' Kunst
  Hat noch nie gemalt dergleichen.

Königsberg.

A. Hagen.

Wer war der Verfasser des Abrégé? *)

Es giebt kunstgeschichtliche Aufgaben, welche lange und oft ungenügend versucht und deren Lösung zuletzt dem glücklichen Finder fast zu einer Art von Beschämung wird. Eine solche ist die vorliegende Frage, die zugleich, als nur von lokalem Interesse für die Quellen von Nachrichten über Dresdener Galeriebilder, eben deshalb nur von Wichtigkeit für diejenigen sein konnte, welche sich mit diesen letzteren aus Neigung oder Beruf vorwiegend zu beschäftigen haben. Der Abrégé ist nämlich anerkanntermassen das einzige, wirklich werthvolle und bedeutende räsonnirende Verzeichniss der Schätze der Dresdner Gemäldegalerie, welches uns noch aus der Zeit der Entstehung dieser berühmten Sammlung überliefert ist. Werthvoll und bedeutend, weil es die wichtigsten historischen Notizen über Entstehung und Erwerbung der bedeutendsten Bilder der Galerie aus offenbar authentischer Quelle enthält. Diese authentische Quelle aber kann keine andere gewesen sein, als der bekannte Carl Heinrich von Heinecken, Privatsekretär des Grafen Brühl, der eigentliche Begründer der Dresdener Galerie, welche Brühl selber in seinen Briefen als eine „Produktion“ Heinecken's anerkennt. Mit Recht hatten daher diesen Letzteren gerade die Kundigsten als den Verfasser des anonym erschienenen Werkes vorausgesetzt. So äusserte sich schon Cicognara (in Gualandi's Memorie italiane riguardanti le belle arti. Serie I$^{\underline{ma}}$ pag. 29—33) über den Abrégé in der Anmerkung 4 mit den Worten: Opera assai ben fatta, verisimilmente del Sigr. Heinecken. Auch der Verfasser dieses Aufsatzes hatte seine Meinung dahin ausgesprochen und seine Gründe dafür in den verschiedenen Auflagen des Kataloges der Dresdener Galerie an mehreren Orten ausgegeben. Andererseits berief man sich auf das gewichtige Zeugniss Meusel's, der in seinem „gelehrten Deutschland“ einen unbedeutenden Dresdener Generalstabs-Sekretär Joh.

---

*) Abrégé de la vie des peintres dont les tableaux composent la galérie Electorale de Dresde. Avec le détail de tous les tableaux de cette collection et des Eclaircissements historiques sur ces Chef d'oeuvres de la peinture. Dresde 1782. Chez les frères Walther, Libraires Imprimeurs de la Cour.

Aug. Lehninger als Verfasser bezeichnet. Auch der Lokalhistoriker Benj. Gottfr. Weinart führte denselben als Autor des Abrégé an. Wenn die Gegner dieser Annahme sich auf die von demselben Lehninger und unter seinem Namen herausgegebene „Description de la ville de Dresde" als ein in der That höchst armseliges Machwerk berufen konnten, welches den Verfasser als einen durchaus für die Autorschaft des Abrégé Unbefähigten erscheinen lässt, so war eigentlich damit schon die naheliegende Vermuthung gegeben, dass Lehninger eben nichts weiter, als der Compilator einer Anzahl von Aeusserungen bedeutender Autoren über die Galerie und ihre Meisterwerke sein können, und diess ist in der That der wirkliche Sachverhalt. Ich werde mich demnach nur noch mit der Feststellung dieses Faktums zu beschäftigen haben, welches in der That beiden Meinungen, welche über einen muthmasslichen Autor des Abrégé sich gebildet hatten, gewissermaassen Recht giebt. Heinecken ist in Wirklichkeit der Autor der interessanten Auslassungen des Abrégé über die bedeutendsten Werke der Galerie, denn dieselben sind, um es kurz zu sagen, **wörtlich** seinem sogenannten Galeriewerke*) entnommen. Es sind diess 102 Werke der hervorragendsten Meister aller Schulen, welche in der That den Kern des ganzen Verzeichnisses bilden, und allerdings zur Meinung berechtigten, dass Heinecken der Verfasser des Ganzen sei, wenn nicht wiederum gewisse Unvollkommenheiten und Meinungsverschiedenheiten, welche noch neuerdings Justi, der geistreiche Verfasser des Leben Winckelmann's, mit feinem Blicke hervorgehoben hatte, ebenso entschieden gegen diese Annahme sprächen. So beschränkt sich denn auch wie gesagt, die Autorschaft Heinecken's auf den oben angegebenen, freilich sehr bedeutenden und wichtigen Theil des Abrégé's. Was den kunstwissenschaftlichen Inhalt, namentlich die Introduction betrifft, so ist der dürftige Anfang von einigen vierzig Zeilen, welcher zugleich das bescheidene Bekenntniss enthält, dass der Verfasser es gewagt habe, einige historische Aufklärungen zu geben, „autant qu'ils m'ont été suggérés par plusieurs Auteurs" sicherlich von Lehninger, während der darauf folgende Aufsatz: Sur la Connaissance des Dessins, wörtlich aus „D'Argensville Abrégé de la vie des Peintres" entlehnt ist. Aus demselben Werke sind die meisten der biographischen Notizen mehr oder minder abgekürzt, aber immer wörtlich genau entlehnt. So über Raphael, Leonardo, Guercino u. a. m. In der ebenfalls abgekürzten Biographie Giulio Romano's führt der Verfasser

---

*) Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux de la Galérie Royale. Dresde 1753. Chez les frères Walther, Libraires Imprimeurs de la Cour. NB. In demselben Verlag erschien 1782 der Abrégé.

sogar selber die Quelle an, aus welcher er schöpfte, wenn er von dem Maler sagt: „il mettoit, selon d'Argenville, plus de feu dans ses tableaux, que Raphael.“ Die biographische Notiz über Michelangelo ist ein sonderbares Gebräu aus „De Piles Abrégé de la Vie des Peintres“, welche Schrift noch bei einigen andern Lebensbeschreibungen von unserm Compilator benutzt worden ist. Für die neueren und besonders die damals noch lebenden Künstler, von welchen die Galerie Werke besitzt, hat er dagegen vollständig die Notizen Hagedorn's aus dessen bekannter Schrift: „Lettre à un amateur etc.“ wörtlich wiedergegeben, daher ist denn auch die Vermuthung schon damals ausgesprochen worden, dass Hagedorn selber der Verfasser des Abrégé sein dürfte. Doch sind es im Ganzen nur vierzehn Meister, welche der Abrégé von Hagedorn entlehnen konnte, da die Galerie glücklicherweise nur wenige, dieser von Hagedorn allerdings weit überschätzten Meister besass. Heinecken war doch ein bei Weitem grösserer Kenner, den sein Maasstab, den er den besten und grössten Künstlern der Vergangenheit entlehnte, vor einer solchen, wenn auch patriotischen Einseitigkeit Hagedorn's bewahrte. Das Urtheil der Nachwelt über die Thiele, Denner, Faistenberger, Reiner, Franz Werner, Tamm, Querfurt, Joseph Roos und ähnliche Künstler, welche Hagedorn, über die Gebühr verherrlicht, hat Heinecken Recht gegeben, der nur wenige Werke von ihnen in die Galerie aufnahm. Rotari, Dietrich und vor allem Raphael Mengs sind jedenfalls die einzigen, welche das Lob Hagedorn's verdienten. Aus der wörtlichen Benutzung des Galeriewerkes, welches schon im Jahre 1753 erschien, sind einige sonderbare Anachronismen entstanden, da der Abrégé erst 1782 herausgegeben wurde, welche sonst unbegreiflich erscheinen müssten. Lehninger war eben nicht im Geringsten der Mann, dergleichen zu bemerken und zu berichtigen, was sonst doch gar nicht schwer gewesen wäre. So z. B. führt der Abrégé bei Gelegenheit des Bildes Ninus und Semiramis von Guido Reni, die Notiz Heinecken's aus dem Galeriewerk von 1753 an: „le tableau n'est sorti que depuis quelques années du Palais du Marquis Tanari à Bologne, welche an dieser Stelle sehr richtig war, da das Bild 1752 angekauft wurde, im Jahre 1782 aber, nach vollen dreissig Jahren, im Abrégé natürlich nicht mehr passte. Dergleichen liesse sich Manches noch anführen, hat aber jetzt, wo der Schlüssel zu Erklärung dieser Dinge gefunden ist, kein Interesse mehr. Die Beschreibung der Bilder und ihre Numerirung ist dagegen wörtlich dem officiellen französischen Katalog von 1765, von Johann Anton Riedel, Inspektor der Gemäldegalerie, und Christian Friedrich Wenzel, Inspektor des Kupferstichkabinets, entnommen und füllt etwa die Hälfte des ganzen Abrégé aus. Man kann sich

schon danach denken, was übrig bleibt, um Lehninger noch jetzt den Namen eines „Verfassers" des oftgenannten Werkes zu vindiciren, nämlich soviel, wie nichts, in des Wortes verwegenster Bedeutung. Dnnnoch muss ihm eine ganz verständige und gewissenhafte Benutzung oder Ausschreibung seiner Autoren zugestanden werden und man wird bei genauer Prüfung oft überrascht, wie er sogar ziemlich weit abliegende Notizen Heinecken's aus dessen „Neuen Nachrichten" und „neuesten Nachrichten" herbeigezogen und seinem Texte einverleibt hat. So z. B. über ein Bild des Daniel Ens, unter Nro. 784 im offiziellen Katalog von 1765 angeführt, giebt der Abrégé die Notiz Heinecken's, aus dessen „Neue Nachrichten" I. p. 75, dass hier nur der Maler Daniel Heinz gemeint sein könne, den Fuessli im zweiten Theile seines Dictionnaire anführt. Heinecken sagt ausserdem, was der Abrégé nicht erwähnt, dass Guarienti diess Bild als Giulio Romano (!!) angekauft habe, stellt aber auch seinerseits den Werth des unbedeutenden Bildes, was nur eine gewisse Fertigkeit in akademischer Richtung repräsentirt, viel zu hoch nach jetzigen Begriffen*).

Was die auch von mir in der ersten Auflage des Kataloges angeführte Aussage des Hofmarschall H. v. Friesen, Excellenz, anbetrifft, dass er „die Versicherung der Autorschaft Heinecken's, in Bezug auf den Abrégé, noch durch den alten Senator Walther, den damals noch lebenden der beiden Brüder, welche denselben verlegten, erhalten" habe, so darf wohl angenommen werden, dass Walther diese Versicherung bona fide gegeben habe, weil er von der intellektuellen Urheberschaft Heinecken's am besten unterrichtet sein konnte, vielleicht auch absichtlich eine irreleitende Antwort vorzog, um die Anonymität des Verfassers zu wahren. Ueberdiess hindert nichts die Annahme, dass Lehninger, gerade durch Vermittelung Walther's, seines Verlegers, in zweifelhaften Fällen und bei einzelnen Bildern die Meinung Heinecken's zu Rathe gezogen habe, der gewiss von der Herausgabe des Abrégé und der dabei Statt gefundenen Benutzung des Textes seines Galeriewerkes, durch den Verleger selber in Kenntniss gesetzt war, der ja auch der Verleger des Galeriewerkes war. Heinecken war um 1782 aus einer peinlichen Untersuchung, nach dem Sturze und Tode seines Gönners, des Grafen Brühl, zwar in vollster Integrität hervorgegangen, aber er war seitdem keine persona grata mehr

---

*) Das Bild trägt übrigens im jetzigen Galeriekatalog die Nro. 1845 und den Namen Joseph Heinz, was mit der etwas undeutlichen und räthselhaften Bezeichnung und den Anführungen neuerer Künstlerlexika, welche einen Daniel nicht anführen, mehr übereinstimmt.

und konnte gewiss nicht mehr persönlich als Autor in Fällen auftreten, wo es sich um Kataloge der Sammlungen handelte, denen er einst als gebietender Chef vorgestanden hatte. Doch ich fürchte schon zu lange bei dem Thema zu verweilen, welches mich allerdings eine lange Zeit beschäftigte, mir aber jetzt nach gefundener Lösung schon wieder ferner liegt und ein grösseres Publikum von Hause aus nicht zu interessiren geeignet ist, und wiederhole demnach das Resultat nur noch einmal zusammenfassend, wie folgt:

Lehninger ist allerdings der Compilator des Abrégé, während unter den übrigen Autoren, welche das Material dazu lieferten, Heinecken unbestritten die wichtigste Stelle einnimmt, wo es sich um nähere Kenntniss der bedeutendsten Bilder der Galerie handelt, da die Notizen über neunundvierzig der hervorragendsten Meister und mehr als hundert ihrer bedeutendsten Bilder dem Texte seines ofterwähnten Galeriewerkes wörtlich entnommen sind. Diese und die Notizen Hagedorn's aus seinem „Lettre à un amateur", über, wie schon erwähnt, nur vierzehn neuere Meister, sind in dem ganzen Werke das Werthvollste, weil sie sich wirklich direkt auf die Bilder der Galerie beziehen, und gleichsam ad hoc geschrieben sind. Dagegen bewegt sich die Compilation aus den Werken Dargenville's und de Piles' nur in allgemein gehaltenen kunsthistorischen Mittheilungen, welche keine direkte Beziehung auf die Dresdener Galerie haben.

Mithin waren Diejenigen in vollem Rechte, welche behaupteten, dass gerade diese Mittheilungen über Galeriebilder nur von Heinecken herrühren konnten, in keinem Falle von einem so unbedeutenden Scribenten, wie Lehninger, dessen einziges wirkliches Opus „Description de la ville de Dresde" nichts ist, als eine Art Fremdenführer von unbedeutendster Färbung, welchem er den Text des offiziellen Galeriekatalogs einverleibte und worin er zugleich jede Gelegenheit zu einer widerwärtigen, speichelleckerischen Verherrlichung der zweifelhaften Verdienste des damals allmächtigen Premier-Ministers Marcolini an den Haaren herbeizieht.

Damit mag diese ganze Angelegenheit als beendet erscheinen.

Dresden im März 1873.

Julius Hübner.

Zum Leben des Verrocchio.

In der Biographie Andrea's del Verrocchio berichtet Vasari (Lemonniersche Ausg. V. 141), derselbe habe für die zu Rom im Kindbette verstorbene Gemahlin des Francesco Tornabuoni ein Monument verfertigt, welches er beschreibt und als in Sta Maria sopra Minerva befindlich bezeichnet.

Dies Denkmal, dessen längliches Relief, den Tod der von helfenden und wehklagenden Verwandten umgebenen Wöchnerin in sehr naturalistischer Weise darstellend, man mit der Wiederholung der Namens-Angabe des Vasari in dem kleinen Corridor der Renaissance-Sculpturen in den Uffizien zu Florenz sieht, hat bei den Kunsthistorikern und Genealogen ungelöste Zweifel geweckt. Wem ward das Monument errichtet, und wie erklärt sich der Ortswechsel? Weder Litta, der in seiner Genealogie der Tornabuoni, dieser von altem Adel stammenden aber hauptsächlich durch ihre Verschwägerung mit den Medici grossgewordenen Familie das Relief giebt, noch die neuesten Herausgeber des Vasari und Luigi Passerini, der Meister florentinischer Familiengeschichte, geben darauf Antwort, wohl aber das Mediceische Archiv (Abth. „avanti il principato," filza 34). Am 24. September 1477 meldete Giovanni Tornabuoni, Bruder von Lorenzo's il Magnifico Mutter Lucrezia und Chef der Mediceischen Bank in Rom, seinem Neffen den eben bei der Entbindung erfolgten Tod seiner Frau, Francesca, Tochter Luca Pitti's, deren Heirath im Jahre 1466 eines der Pfänder der Versöhnung zwischen Familien und Parteien gewesen war, nach der bekannten Verschwörung, welche Luca Pitti um seine Stellung brachte, und seine beiden grossen Bauten, den Palast und die Villa von Rusciano unvollendet bleiben liess. Vasari hat statt Giovanni Tornabuoni (von diesem erhielt Domenico Ghirlandajo den Auftrag zu seinem grössten Werke, den Fresken im Chor von Sta Maria Novella) Francesco geschrieben, und der Irrthum hat sich bis auf unsere Tage fortgepflanzt. (Der Burckhardt-Zahn'sche Cicerone, II. 601, hat einfach: Dame Tornabuoni.)

Minder positiv ist die Antwort auf die zweite Frage. Ich habe nie daran glauben können, dass das Monument in der Minerva aufgestellt

gewesen und von dort nach Florenz zurückgebracht worden sein soll, ohne dass man von seinem Verbleiben etwas vernommen, bis man einen Theil desselben in den Uffizien sah. Meiner Ansicht nach, hat die Erinnerung an das in der Minerva befindliche von Mino da Fiesole herrührende Monument Giovan Francesco Tornabuoni's, welches der obengenannte Giovanni diesem seinem im Jahre 1480 gestorbenen Bruderssohne errichtete, bei Vasari Verwirrung erzeugt, und ist das Sculpturwerk des Verrocchio nie nach Rom gekommen. Dass das Gedächtniss des aretinischen Kunsthistorikers nicht sicher war, ergiebt sich schon aus dem Umstande, das er bei der Erwähnung des Werkes des Mino da Fiesole (IV. 234) von einer auf dem Sarkophag liegenden „Statua di naturale“ redet, wobei man schwerlich an das Basrelief denken wird, welches man in der gedachten Kirche in der Wand des linken Seitenschiffs sieht. (Abbildung bei Litta a. a. O., Inschrift auch bei Forcella Iscrizioni delle chiese ec. di Roma I. 422.) Der seltsame Irrthum Litta's, der diesen Giovan Francesco Torabuoni noch im Jahre 1513 in Rom weilen lässt, wird von den Herausgebern des Vasari, die überhaupt in Bezug auf die römischen Dinge keineswegs hinlänglich sicher sind, IV. 234 nicht entschieden genug mit Hinweisung auf P. Sixtus IV., dessen die Inschrift erwähnt, und auf das Alter Giovanni Tornabuoni's abgewiesen, von dem das Monument herrührt.

Bonn.

A. v. Reumont.

Andrea di Bartolo di Maestro Fredi.

Die Herausgeber des Vasari Le Monnier erwähnen in einer Note zum Leben des Taddeo Bartoli, II, p. 218. n. 1. des *Bartolo di maestro Fredi*, der im Jahre 1409 sein Testament gemacht und darin als einzigen Erben seinen Sohn *Andrea* genannt habe, der des Vaters Beruf als Maler gefolgt sei. Nach Milanesi Documenti I, p. 41 hat derselbe für die Kirche S. Domenico in Siena zwei Altartafeln gemalt, die durch Unterschrift beglaubigt waren, und deren eine die Jahrzahl 1397 hatte. Beide Tafeln sind zu Grunde gegangen. Dagegen sind die Reste einer andern, ebenfalls durch Unterschrift beglaubigten Tafel Andrea's in Buonconvento erhalten (nach Milanesi a. a. O.), eine Verkündigung und die Heiligen Antonius und Magdalena. Ich habe sie am bezeichneten Orte nicht gefunden. — 1389 hatte er in Gemeinschaft mit seinem Vater ein Altarbild für den Dom in Siena, 1405 ein anderes für die Capella di S. Vittoria daselbst gemalt. Beide Bilder sind verschwunden. Am 3. Jan. 1428 ist er begraben worden. Nachweisungen über andere Arbeiten von ihm sind mir nicht bekannt. Da fand ich zu meiner grossen und freudigen Ueberraschung im Hause des Grafen Castragani in Fano eine wohlerhältene Altartafel mit der Original-Unterschrift: Andreas de Bartholi Magistri Fredi de Senis pinxit. — Hoc opus fecit fieri Domina honesta uxor Dom. Ser Palamides de Urbino pro animabus dicti viri sui p Matthei filii eorum. Ohne Jahrzahl. Das Bild, eine Himmelfahrt der Jungfrau, auf Goldgrund, von tanzenden, singenden und musicirenden Engeln umgeben, zu Füssen St. Thomas und Ser. Palamides in ganz kleinen Figuren, ist im idealen Styl der sienesischen Malerschule von 1400 gehalten und mit grösster Sorgfalt ausgeführt. Was mich aber am meisten überraschte, war die vollständige, oder nahebei vollständige Uebereinstimmung mit Vecchietta's Bilde von der Himmelfahrt Mariä im Dome zu Pienza, von welchem die Pinakothek in München eine Wiederholung in kleinem Maasstab besitzt; sowie die grosse Aehnlichkeit in der Anordnung mit der Himmelfahrt Mariä in S. Maria ai Servi in Borgo San Sepolcro, wobei nur an der Stelle des tanzenden Engelreigens die Apostel stehen; ein Bild, das ich für ein Werk des Piero della Francesca halte,

das aber Crowe und Cavalcaselle (History of painting) dem *Vecchietta* zuschreiben. Was nun die Priorität dieser ausserordentlich heitern und reizenden Composition betrifft, so ist die Lösung der Frage nicht sehr schwierig. *Vecchietta* ist um 1412 geboren, 1480 gestorben (Milanesi II, p. 367). *Piero della Francesca*, um 1415 geboren (Crowe u Cavalcaselle III p. 526), lebte noch 1494 (Vasari, IV. p. 24. not. 1.), *Andrea di Bartolo di maestro Fredi* ist 1428 gestorben. (Milanesi, Doc. I. p. 42.)

München.

Dr. Ernst Förster.

Bemerkung.

Herrn Dr. H. Lücke, welcher die Berichtigung eines Irrthums in meiner „Deutschen Kunstgeschichte“ (in den Jahrbüchern etc. V, 3. Heft p. 228) zu bringen sich veranlasst gesehen, bemerke ich, dass ich diese Berichtigung selbst bereits im elften Bande meiner „Denkmale deutscher Kunst“ mir zur Pflicht gemacht. Der Band der „Deutschen Kunstgeschichte“, in welchem die Notiz vom Tode der Maria in der Galerie Sciarra steht, ist vom Jahre 1852—1853. Der Band XI meiner „Denkmale der deutschen Kunst“, in welchem ich eine sehr genaue Abbildung des Bildes in der Galerie Sciarra gebe, ist vom Jahr 1867. Bei eingehendem Studium während des Copierens des Bildes traten die Gemälde *Martin Schongauers*, die ich in München, Colmar, Augsburg (?), zuletzt eines der lieblichsten in Fratta bei Perugia gesehen, sowie seine Kupferstiche, namentlich auch der von D. Lücke erwähnte, soweit ab von jenem, dass ich an einen gemeinschaftlichen Urheber nicht glauben kann.

München im Februar 1873.

Dr. Ernst Förster.

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

Indice-Guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte contenuti nella provincia dell' Umbria per **Mariano Guardabassi.** Perugia 1872. 375 S. hoch 4.

Es ist unnöthig auf den ausserordentlichen Reichthum Umbriens an Kunstwerken und Denkmalen jeder Epoche hinzuweissen, da die neuere Literatur sich vielfach damit beschäftigt hat. Blicken wir auf die ältesten Zeiten, so legen, um nur der Arbeiten Eines Mannes zu gedenken, Gian Carlo Conestabile's an Vermiglioli's Forschungen sich anschliessende Werke über Perugia's etruskische Monumente und die Orvietanischen Gräber an den Tag, wie gross und in mancher Beziehung eigenthümlich die hier vorhandenen Schätze sind. Was die Monumente des christlichen Alterthums betrifft, so deutete vor kurzem erst Gio. Bat. de Rossi in seinem reichhaltigen Spicilegio d' Archeologia cristiana nell' Umbria (Bullettino, di Arch. crist. 1871, Heft III. IV.) darauf hin, Umbrien erreiche nicht blos sondern übertreffe jede andere Region Europas und vielleicht der alten Welt, Rom und Ravenna nicht ausgenommen, in Bezug auf bemerkenswerthe und uralte christliche Bauwerke, mit Ausschluss der unterirdischen. Nachdem vor einem Menschenalter Rumohr und Gaye unter unsern Landsleuten, Amico Ricci, Pungileoni, Bonfanti, Vermiglioli u. A. unter den Einheimischen sich mit der Kunst des 15. und angehenden 16. Jahrhunderts beschäftigt, Studien, welche Crowe-Cavalcaselle verwerthet und vielfach ergänzt haben, bringt uns gegenwärtig Adamo Rossi in dem seit Anfang 1872 in Perugia erscheinenden Giornale di erudizione artistica, welchem guter Fortgang und, auch bei uns, rege Unterstützung zu wünschen ist, einen Schatz urkundlichen Materials, wie ihn in solcher Fülle vielleicht nur Siena in den drei Bänden Gaetano Milanesi's besitzt, während, unter den Monographien, Lodovico Luci's Duomo d' Orvieto (Florenz 1866) die Urkundenreihe Della Valle's nicht unwesentlich bereichert hat, Arbeiten, die den mächtigen und bestimmten Antheil Umbriens an der Kunstthätigkeit der glorreichsten Zeit wie dessen Beziehungen zur Nachbarschaft mehr und mehr in das richtige Licht stellen. Der Reichthum vergangener Tage wirkt um so überraschender, wenn man ihn mit der

heutigen Stille ja Verödung mancher Orte vergleicht, deren bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts reichende Kunstwerke redende Zeugen regen Lebens sein würden, wenn selbst die Chroniken und Historien nicht davon redeten. Wer nur durch die obere breite Strase Assisi's geht, die von S. Francesco zur Piazza führt, ist betroffen über die Leere und über die geschlossenen Fensterladen vieler Häuser, ein Eindruck, dem er sich in Gubbio, Montefalco u. a. Orten noch weniger zu entziehen vermag. Ich bin in Spello zur Kirche von Sta Maria maggiore, wo Pietro Perugino und Pinturicchio malten, hinangestiegen, ohne einem lebenden Wesen zu begegnen. Vor 400 Jahren führten die Bewohner dieses Städtchens langwierigen Krieg mit dem benachbarten Fuligno, sodass Papst und Florenz sich ins Mittel legen mussten, und hier wie in kleinern Castellen der Landschaft mochten die peruginischen Maler bei ihrer Frescoarbeit sitzen, während die Gassen vom Waffenlärm der Parteien der Baglioni und Oddi oder von dem Getöse der Fehden zwischen Nachbarorten erschollen. Es ist als wäre mit dem Parteileben das Leben überhaupt geschwunden. Die Kraft war aufgezehrt. Was man, wie in Umbrien und den Marken, gewöhnlich der päpstlichen Regierung zur Last legt, ist vielmehr eine traurige aber naturgemässe Phase der Gesammt-Entwicklung. In einem grossen Theil Toscana's ist es kaum anders.

Das unter oben angeführtem Titel erschienene Verzeichniss] der Kunstwerke Umbriens ist eine nützliche und willkommene Arbeit. Sie verdankt ihre Entstehung dem Beschlusse der Provinzial-Deputation, durch eine zu diesem Behufe bestellte Commission ein beschreibendes Inventar aller, nach der politischen Umwandlung von 1860 zum Eigenthum des Staates, beziehungsweise der Municipien, erklärten Kunst- und Alterthumsgegenstände anfertigen zu lassen. Hr. Guardabassi, Maler und Mitglied einer angesehenen Familie Perugia's, hat aus diesem umfangreichen Inventar einen Auszug gemacht, und demselben das Verzeichniss der im Privatbesitz befindlichen Kunstsachen beigefügt, sodass der vorliegende, einen Theil der Statistik der Provinz bildende Band uns eine sehr bequeme Uebersicht in alphabetischer Form bietet. Wie reichhaltig das Verzeichniss ist, ergiebt sich aus dem Umstande, dass der von Perugia und seiner nächsten Umgebung handelnde Artikel, zu welchem, wie zu denen über Spello, Todi, Trevi, die urkundlichen Data von dem genannten Prof. A. Rossi herrühren, 81 Seiten füllt. Dass eine solche Arbeit nicht ohne Mängel sein kann, liegt auf der Hand, und namentlich bei der Aufzählung und Benennung der Gemälde hat der Verfasser die ihm mitgetheilten Angaben zu sehr auf Treu und Glauben angenommen und wiederholt. Die Inschriften sind zum Theil

vollständig mitgetheilt, zum Theil nur fragmentarisch oder mit den einfachen Jahreszahlen, was nicht zu loben ist, da es in so vielen Fällen wesentlich auf das Ganze ankommt, und wenig mehr Raum dazu erforderlich gewesen wäre. Wer vermisst nicht, z. B. S. 105, die Inschrift des Gemeindepalastes von Gubbio, und S. 191 die des grossen Brunnens von Perugia? Gern hätte man dem Verfasser hinwider manches Andere erlassen was er anführt, z. B. Urtheile Cicognara's über mittelalterliche Sculpturen wie S. 173 bei dem schönen Grabmal P. Benedict' XI. in S. Domenico in letztgenannter Stadt. Gerade in einer Arbeit dieser Art, welche vornehmlich zur Orientirung dient, sollten die Inschriften nicht fehlen. Während z. B. S. 18 in der Beschreibung der Unterkirche von Assisi die (verstümmelten) „Monumenti sepolcrali del Duca Blasco Fernando e di Garcia suo figlio" in der Kapelle von S. Antonio Abate einfach genannt werden, wäre es gewiss indicirt gewesen, das Todesjahr dieses Herzogs von Spoleto, des Neffen des grossen Cardinals Albornoz, und seines Sohnes, 1368, hinzuzufügen, nebst der historisch interessanten metrischen Inschrift, wie man sie bei Cristofani Storia d' Assisi S. 148 liest. Die Lemonniersche Ausgabe des Vasari, Bd. I. S. 338, begeht dieselbe Unterlassungsünde und sagt nicht einmal, wer dieser „duca di Spoleti" war. Die Angaben über die Klosterkirche von Assisi sind überhaupt sehr ungenügend und wiederholen häufig die alten Irrthümer. Wenn wir S. 18 wiederum das Monument der „Eucuba (Hecuba) Lusignana" finden, so ist freilich zu bemerken, dass dieselbe aller Bemühungen der Genealogen ebenso spottet, wie der vasarische „Fuccio fiorentino" den Kunsthistorikern trotzt. Handelt es sich vielleicht um jene Alise von Cypern und Jerusalem, König Hugo's I. von Lusignan Gemahlin, welche im Jahre 1246 starb? Aber wie wäre sie nach Assisi gelangt? Auf derselben Seite 18 heisst es anlässlich der St. Catharinenkapelle (gewöhnlich del Crocifisso genannt), die vom Cardinal Albornoz stammt welchem Assisi sich erst im Jahre 1369 unterwarf, die von Vasari dem halbmythischen *Buffalmacco* beigemessenen Fresken seien nach dem Urtheil mehrer Künstler (denen der Verfasser zustimmt) vielmehr in der Manier *Pace's da Faenza.* Wo hat man aber für diesen Pace sichere Anhaltspunkte? Auf Seite 21 heisst es positiv, die schöne Kreuzigung in dem südlichen Querschiffarme sei von *Pietro Cavallini* im Auftrage des Herzogs von Athen gemalt und das bedeutenste Werk dieses Künstlers. Für den, der sich mit der Geschichte der Kunst des Trecento beschäftigt hat, brauche ich kaum zu bemerken, dass es sich auch hier wieder nur um eine Vasari'sche Tradition (Bd. II. S. 83, wo die neuesten Herausgeber gleichfalls kein Wort zur Erläuterung resp.

Correctur sagen) handelt, und dass der römische Künstler aus der Cosmatenschule, welcher im Jahre 1308 im Dienste der neapolitanischen Anjou stand (ich bemerke zu Crowe-Cavalcaselle D. A. Bd. I. S. 92, dass Robert von Anjou erst 1309 König wurde), schwerlich in dem Jahre 1342—43 malte, eine Zeit, in welche man das besagte Fresco, der Beziehungen des Herzogs (Gautier de Brienne) zu Assisi wegen, zu verlegen geneigt ist. Die genannten Kunsthistoriker schreiben dasselbe dem *Pietro Lorenzetti* zu.

Ich beschränke mich auf diese wenigen Bemerkungen, denen zahlreiche ähnliche hinzuzufügen sein würden. Irrthümer sind in Werken dieser Art nicht zu vermeiden, hindern dieselben jedoch nicht, von wesentlichem Nutzen zu sein, sodass solche Kunst-Statistiken für andere Theile der Halbinsel sehr wünschenswerth sind und hoffentlich nachfolgen. Correcturen des Einzelnen und schärfere Fassung, namentlich wo es sich um die Architektur handelt, werden dann leicht sein, wenn man das Ganze einigermaasen zu überblicken vermag. In Bezug auf Architektur bemerke ich noch, dass S. 336 die Resultate der Archiv-Forschungen des Prof. Rossi Platz gefunden haben, welche die gewöhnliche Annahme, dass Bramante die Zeichnung von Sta Maria della Consolazione bei Todi geliefert habe, auszuschliessen scheinen. In den Büchern der Fabbrica findet sich nirgend der Name des grossen Künstlers, während in den ersten vier Jahren des seit 1508 begonnenen Baues ein Cola di Matteuccio von Caprarola als Vorsteher und Maurermeister bei demselben auftritt. Das obenerwähnte Giornale di erudizione artistica begann seine Publicationen mit den betreffenden Documenten und Notizen, welche einer bisher nicht bezweifelten Annahme widersprachen. Im Florentiner Archivio Storico Italiano, Serie III., Bd. XV. — 1872, habe ich auf Veranlassung der von Laspeyres Berlin 1869*) veröffentlichten Monographie über diese Kirche einige Bedenken über diese Frage geäussert, in Bezug auf welche Prof. Rossi mir mündlich mittheilte, dass er über die umfassende künstlerische Thätigkeit des bis jetzt unbekannten Cola di Matteuccio, welchem er den Plam der Consolazione zuschreibt, fernere Auskunft zu geben beabsichtigt.

*) Seit obige Notiz geschrieben wurde, ist die erste Abtheilung von Laspeyres' Werk: Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien (Berlin, Ernst & Korn 1873) erschienen, welche die Bufalinische Villa zu S. Giustino im oberen Tiberthal, Città di Castello, Assisi, Fuligno, Spello, Bevagna, Cannara, Bettona enthält. Auf S. VIII. dieser reichhaltigen und dankenswerthen Arbeit, welcher ich ungestörten Fortgang wünsche, wird des Guardabassi'schen Buches anerkennend gedacht.

Bonn. A. R.

Benachrichtigung.

Der Herausgeber dieser Blätter ist in der Nacht vom 15. auf den 16. Juni d. J. plötzlich aus dem Leben geschieden. Was er der Kunstwissenschaft war und wie treu er ihr diente, weiss kaum Jemand besser zu würdigen als die kleine Gemeinde, welche die von ihm begründeten „Jahrbücher" um sich versammelt haben. Einige Nachrichten über das Leben des Verstorbenen und eine Würdigung seiner Leistungen und fruchtbringenden Thätigkeit zu geben, hat ein befreundeter Fachgenosse übernommen. In dem nächsten Hefte, welches den Rest der noch für den Druck vorbereiteten Beiträge bringen wird, wird dieser Nekrolog eine Stelle finden. Es wird zugleich das Abschiedswort der Jahrbücher an ihre Leser sein.

Hoffentlich gelingt es vereinten Bemühungen der Forscher und Pfleger der Kunstgeschichte, das, was Albert von Zahn bei Begründung dieser Vierteljahrsschrift anstrebte, wenn auch in anderer Form und vielleicht in grösserem Maasstabe, fortzusetzen und zum Ziele zu führen.

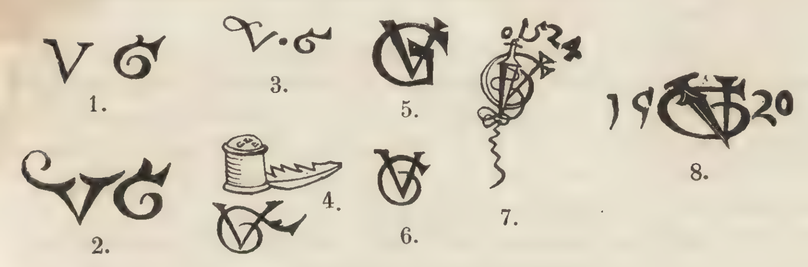
Leipzig, 21. August 1873. **E. A. Seemann.**

Beschreibendes Verzeichniss des Werks von Urs Graf.

Zusammengestellt von **Eduard His.**

(Vergl. den biographischen Artikel, Band V. S. 257.)

Abkürzungen: H. Höhe. B. Breite. **P.** Passavant (peintre-graveur). **B.** Bartsch (peint. gr.). **N.** Nagler Monogrammisten. Da wo nach dem Buchstaben nur die Folgenummer angegeben ist, bezieht sich dieselbe auf den Artikel Urs Graf in den betreffenden Autoren. Bei solchen Blättern, welche unter andern Künstlernamen zu suchen sind, ist der Band und die Seitenzahl angegeben. Bei den wenigen Blättern, welche der Verfasser nicht selbst gesehen, sondern deren Beschreibung er einem jener Autoren entnommen hat, ist dessen Anfangsbuchstabe mit einem Sternchen bezeichnet.



I. Kupferstiche und Radirungen.

1. Die Taufe Christi. Vergrösserte Copie nach Mart. Schongauer (**B.** 8) von der Gegenseite. Von Gott Vater geht ein Strahlenkranz aus, welcher auf dem Original fehlt. Das Monogramm ist dasjenige mit den getrennten Initialen (Nr. 3), welches Urs Graf auf seinen frühesten Blättern anbrachte [1]). [H. 0,210. B. 0,141. **P.** II. p. 140. 1.]

2. Eine der thörichten Jungfrauen. Brustbild. Copie nach Schongauer (**B.** 87). Dieses Blatt scheint ein erster Versuch des im Stechen noch unerfahrenen Anfängers zu sein. Monogramm mit den getrennten Initialen. [H. 0,152. B. 0,097. **P.** II. p. 140. 4.]

---

[1]) Dass dieses Monogramm keinem Andern als dem Urs Graf gehört, habe ich im Archiv f. d. zeichn. Künste, Bd. XI. pag. 81 ausführlich nachgewiesen.

3. Der dornengekönte Christus sitzend, eine Geissel in der rechten Hand haltend. Sein Haupt ist von Strahlen umgeben. Rechts unten, auf einem Stein, befindet sich das Monogramm und die Jahrzahl 1523. [H. 0,095. B. 0,073. *P. 2.]

4. Christus am Kreuze. Links stehen Johannes, Maria und ein anderes Weib, letzteres im Profil; rechts Joseph von Arimathia, der fromme Hauptmann und ein Krieger mit Schild und Speer (Longinus?). Das Monogramm mit den getrennten Initialen in der Mitte unten. [H. 0,149. B. 0,097. *B. 1. *P. II. p. 140. 3.]

5. Maria auf der Rasenbank. Copie nach A. Dürer's Kupferstich (B. 34). Das an einem Ast hängende Täfelchen trägt die Jahrzahl 1506. (Das Original ist mit 1502 bezeichnet.) Hier ist bereits das verschlungene Monogramm angebracht, welchem auch die Boraxbüchse beigefügt ist, womit der Künstler sich als Goldschmied kundgiebt. [H. 0,107. B. 0,080. N. III. p. 128. 2.]

6. Christophorus, mit dem Christuskind auf den Schultern, nach links durch das Wasser schreitend. In diesem erblickt man ein Meerweibchen, einen Schwan, zwei Fische. Der Eremit links am Ufer. Monogramm mit den getrennten Initialen. [H. 0,114. B. 0,092. P. II. p. 140. 3.]

7. Aristoteles lässt sich von Phyllis als Pferd gebrauchen. Letztere hat als einzige Bekleidung einen mit mächtigen Federn besetzten Hut und Strumpfbänder. Mit Zaum und Geissel lenkt sie den bärtigen Philosophen. In einer Maueröffnung erblickt man eine Taube. Das Monogramm mit dem Dolche und die Jahrzahl 1519 rechts unten. Geätztes Blatt. [H. 0,089. B. 0,078. P. 7.]

8. Ein Mädchen, das entblösste linke Bein in eine Wanne setzend, und beschäftigt, dasselbe zu waschen. Links eine Landschaft, Fluss mit Brücke und Thurm. In der Luft ein kraus verschlungenes Spruchband ohne Schrift. Unten das mit einem Dolch gebildete Monogramm und die Jahrzahl 1513. Darüber der Baselstab. An der Mauer steht in Urs Graf's Chiffrenschrift: Ursus Graf von Basel. Geätztes Blatt. [H. 0,139. B. 0,071.]

9. Ein sitzender Soldat. Mit der erhobenen Rechten hält er eine Lanze; die Linke stützt er auf das quer über seinen Knien liegende Schwert. Links hinter ihm ein Baumstumpf; rechts ein landschaftlicher Hintergrund mit Fluss, Brücke und Stadt. Monogramm und Jahrzahl 1515. [H. 0,102. B. 0,075. *P. 6.]

II. Niellen.

10. Tobias an einem Wasser sitzend. Der hinter ihm stehende Engel weist auf einen Fisch, welcher daher geschwommen kommt. Im Hintergrund ein Haus, aus dessen Dach der Engel Dämonen verjagt. In der Mitte unten das verschlungene Monogramm (verkehrt); links die Boraxbüchse im Grase liegend. Rund. [Diam. 0,063. P. 1.]

11. St. Christophorus schreitet durch den Fluss, um das rechts am Ufer sitzende Kind zu holen. Der Eremit im Hintergrunde links. Das verkehrte Monogramm mit der Boraxbüchse in der Mitte unten. Rund. [Diam. 0,064. P. 3.]

12. St. Christophorus mit dem Kinde auf dem Rücken, nach links den Strom durchschreitend. Der Eremit mit der Laterne am Ufer links. Ein Täfelchen mit dem verkehrten Monogramm hängt an einem Aste. Rund. [Diam. 0,069. P. 4.]

13. Ein nackter Knabe mit Barett und Gürtel, woran ein Dolch hängt, steht auf einer Kugel, nach rechts gewandt. Die rechte Hand stützt er auf die Hüfte, mit der linken hält er ein kahles Baumstämmchen; an einem Aestchen desselben hängt ein Täfelchen mit der verkehrten Jahrzahl 1513. Das Monogramm, gleichfalls verkehrt, befindet sich auf der Kugel. Reizendes ovales Blättchen. [H. 0,059. B. 0,038. P. 5.]

14. Dolchscheide mit gothischem Blumengewinde, worin acht nackte Knaben herumklettern. Der oberste, mit einem Federbarett geschmückt, trägt ein Fähnchen in der Rechten und einen Dolch an der Seite. Der zweitunterste hält in der Linken ein Täfelchen mit dem verkehrten Monogramm. [H. 0,180. Br. oben: 0,049; unten: 0,020. P. 8.]

15. Dolchscheide. Den untern Theil füllt gothisches Blumwerk, auf welchem ein nacktes Weib nach rechts schreitet. Ueber ihr ein kraus verschlungenes Spruchband ohne Schrift. [H. circa 0,215. Br. oben: 0,052, unten: 0,017. Ohne Monogr. P. 9.]

16. Dolch- oder Messerscheide mit ähnlicher Composition wie die vorhergehende. Das Weib ist nach links gewandt; auf dem Spruchband befindet sich das verkehrte Monogramm. [H. circa 0,190. Br. oben: 0,033, unten: 0,012. P. 10.]

17. Messerscheide mit candelaberartigem Ornament, auf welchem zu oberst ein geflügelter Knabe steht, ein Täfelchen mit dem verkehrten Monogramm in den Händen. In der Mitte befindet sich ein Schild mit der verkehrten Jahrzahl 1512. [H. 0,165. Br. oben: 0,023, unten: 0,011. P. 11.]

18. Messerscheide mit Ornamenten; zu oberst ein Mann in Helm und Brustharnisch, die Beine nackt, die Rechte am Dolchgriff, in der Linken eine Lanze, woran Schild und Bogen hangen. In der Mitte ein Schild mit dem verkehrten Monogramm. [H. 0,243. Br. oben: 0,028, unten: 0,012. P. 12.]

19. Fragment einer Schwertscheide mit gothischem Blumengewinde, in welchem drei Landsknechte verschlungen sind. Von einem vierten ist nur der Fuss sichtbar. [Länge des Frag. 0,235. Br. oben 0,042; unten 0,040. P. 13] [1]).

Hieher gehören auch die neun Silberplatten mit den darauf gravirten Darstellungen aus dem Leben St. Bernhard's von Clairvaux. Urs Graf verfertigte dieselben für das Cisterzienser-Kloster St. Urban in der Schweiz (Kanton Luzern), wie diess aus den Wappen erkennbar ist, welche sich auf einer derselben befinden, und wovon das eine dasjenige von Citteaux, das andere das des damaligen Abtes von St. Urban, Erhard Kistler aus Kaiserstuhl, ist. In Folge der Aufhebung des Klosters wurden sie 1858 als werthlose Waare an einen Frankfurter Antiquar verkauft [2]). Seither gelangten vier davon in den Besitz des Herrn Carl Anton Milani in Frankfurt a. M. [3]), vier andere in denjenigen des Herrn R. L. Watson in London, welche Abdrücke davon fertigen liessen. Das Schicksal der neunten Platte ist unbekannt.

Sechs der noch vorhandenen Platten zeigen je zwei durch eine Säule getrennte und zu den Seiten von je einer Säule eingefasste Darstellungen. Zwei andre dagegen haben nur halbe Breite und eine einzige Darstellung. Jedes Bild ist von Säule zu Säule von einem niedrigen Bogen überwölbt, worauf die Legende in Hexametern kurz angedeutet ist. Die Zwickel über den Säulen sind mit Ornamenten ausgefüllt. Da die Legenden so wie Monogramme und Jahrzahlen auf den Platten nicht verkehrt sind, so geht daraus hervor, dass diese nicht zum Abdruck bestimmt waren, sondern Theile irgend eines Geräthes gewesen sein müssen [4]).

Die hier folgende Beschreibung bezieht sich auf die Abdrücke, welche direct von den Platten gezogen sind [5]).

---

[1]) Ausser dem Exemplar in Basel ist kein Anderes bekannt, daher sich die Beschreibung auf jenes Fragment beschränken muss.

[2]) Obige Mittheilungen verdanke ich der Gefälligkeit des Herrn Staatsarchivars Th. v. Liebenau in Luzern.

[3]) Diese hat Herr C. Ruland beschrieben im Archiv für die zeichn. Künste Bd. XIV. pag. 260.

[4]) Siehe die Beschreibung der achten Platte (No. 27 b.)

[5]) Ausser diesen hat Mr. Watson vermittelst Clichés auch Abdrücke anfertigen lassen, welche nicht das umgekehrte Bild der Platte zeigen; in diesen ist somit die Schrift nicht verkehrt.

20. 1. Doppelblatt. a. (rechts) Legende: Hic vero matris catulum quem sonia fingunt. Im Traum sieht sich die Mutter Bernhard's von einem Hündchen entbunden. Das Monogramm mit dem Dolch befindet sich an der Fusswand der Bettstatt.

b. Is vidit et Christum puer ut novus exit ab alvo. Der Knabe Bernhard schaut in der Christnacht im Traum die Geburt des Heilandes.

21. 2. Einfaches Blatt. Colla deo subdit sancta sub religione. Bernhard, begleitet von seinem Bruder und andern Genossen, bittet den Abt Stephan von Citteaux um Aufnahme in's Kloster.

22. 3. Doppelblatt. a. Tessera fissa docet ludos contemnere mimum. Bernhard würfelt mit einem Spieler und bekehrt diesen durch ein Wunder.

b. Pacto alium vicit dum vult orare securus. Bernhard bringt durch Gebet seinem Bruder ein entsprungenes Pferd wieder zur Stelle. — Monogramm mit dem Dolch.

23. 4. Doppelblatt. (Die Darstellung nimmt beide Abtheilungen ein.) En x̄pi effigies in Spira hanc excipit avens o clemens o pia o dulcis maria. Bernhard wird nach dreimaligem inbrünstigen Beten des Salve regina vor einem Madonnenbild in Speier von diesem mit den Worten: Salve Bernarde begrüsst. Das Christuskind scheint dem Heiligen das Händchen zu reichen. Rechts sieht man Kaiser Konrad mit einem Ritter. Das Monogramm mit dem Dolch links an der Mauer. Am Schluss der Legende ist éin Dolch und die Jahrzahl 1519.

24. 5. Doppelblatt. a. Demona procacem repulit de vetula sanctus. Bernhard treibt in Nantes aus einem besessenen alten Weibe den Teufel aus.

b. Febribus excoctus Bernardus numina sensit. Dem Kranken erscheinen die h. Jungfrau, St. Lorenz und St. Benedict, und verschaffen ihm Linderung.

25. 6. (Einfaches Blatt.) Et olei bibit siciens pro fonte liquorem. St. Bernhard trinkt Oel statt Wasser, ohne dessen gewahr zu werden.

26. 7. Doppelblatt. a. Lacte dei matrem se monstrat Maria virgo. Maria bespritzt den Heiligen mit einem Milchstrahl aus ihrer Brust. Das Monogramm mit dem Dolch und die Jahrzahl 1519 in der Mitte oben.

b. Corpore x̄pi ausus efreni comitis arcet. St. Bernhard bringt mit der geweihten Hostie den Grafen von Aquitanien zu reuiger Unterwerfung.

27. 8. Doppelblatt. a. Strincit et hunc lingno crucis reflexus Jesus. Nach einem inbrünstigen Gebet des Heiligen neigt sich das Christusbild vom Kreuze herab und umarmt ihn. Das Monogramm mit dem Dolch an der Mauer.

b. Accipe quod dedimus pater o sanctissime munus. Der Abt des Klosters St. Urban bringt dem Heiligen dessen silberne Büste dar. Dieselbe befindet sich auf einem Sockel, von welchem möglicherweise die gravirten Platten die Bruchstücke sind.

Auf diesem Doppelbild sind die beiden oben erwähnten Wappen angebracht. [Höhe der Bilder 0,077. Breite der Doppelblätter 0,177. Br. der einfachen 0,105.]

III. Holzschnitte.

a. Holzschnitte als Illustrationen von Büchern.

Der text des paſſions oder lydens Christi auſs den vier ewangeliſten zuſammen yn eyn ſynn bracht mitt ſchönen figuren. (Strassburg. Knobloch 1506.) **B. 2. P.** II. p. 140. 1—25 [1]). In den 25 Holzschnitten, welche dieses Buch enthält, erkennt man die ersten ungeschickten Versuche eines Anfängers; doch sind in einzelnen Blättern, gegenüber von andern, Fortschritte bemerkbar, so dass wahrscheinlich ist, dass die Anfertigung nicht ununterbrochen fortgesetzt wurde, sondern eine längere Zeit in Anspruch nahm, während welcher Urs Graf in Zeichnung sowie in Formschnitt sich ausbildete. Dafür spricht auch der Umstand, dass auf einem der Blätter die Jahrzahl 1503 steht, während die erste Ausgabe des Buchs erst 1506 erfolgte.

1. Die Juden drohen Jesum zu steinigen. Joh. X. 31. Monogramm V. G.

2. Die Erweckung des Lazarus. Dieses Blatt ist viel vorzüglicher in Composition, Zeichnung und Schnitt, und daher wohl, mit Ausnahme des Titelblattes, zuletzt, und zwar nach längerem Zwischenraum entstanden. Das Monogramm ist ein mit Schnörkeln umgebenes V, vielleicht ein Versuch zu einem verschlungenen Monogramm.

3. Die Hohenpriester und Pharisäer rathschlagen, wie sie Jesum tödten wollen. Joh. XI. 47 ff. Monogramm V. G.

4. Christus bei Maria und Martha zu Gaste, lässt sich

---

[1]) Passavant schreibt diese Folge einem ältern Künstler zu. Dass sie von Urs Graf ist, habe ich im Archiv für die zeichn. Künste Bd. XI. pag. 25 nachgewiesen.

von ersterer die Füsse salben. Joh. XII. (Copie im Archiv für die zeichn. Künste. Bd. XI. S. 91.)

5. Christi Eintritt in Jerusalem. Joh. XII. Monog. V. G.

6. Die Verfluchung des Feigenbaums. Math. XXI. Monogr. V. G.

7. Christus, von den Juden über seine Person zur Rede gestellt. Joh. XII. Monogr. V. G.

8. Judas handelt mit den Hohenpriestern und Aeltesten. Math. XXVI. Monogr. V. G.

9. Das Abendmahl und die Fusswaschung. Ohne Monogr.

10. Christus in Gethsemane und seine Gefangennehmung Monogr. V. G.

11. Christus vor dem Hohenpriester Hannas, und die Verleugnung des Petrus.

12. Christus giebt sich Caiphas als Sohn Gottes zu erkennen, wird geschlagen und verspottet. Monogr. V. G.

13. Der reuige Judas will den Hohenpriestern das Geld zurückgeben; links Christi Verspottung durch die Kriegsknechte. Oben zwei Propheten, ein Spruchband haltend, an dessen Ende die Jahrzahl 1503. Monogr. V. G.

14. Christus vor Pilatus. Monogr. V. G.

15. Christus vor Herodes. Im Vordergrund ein Zwerg mit einem Affen und einem Hund. Monogr. V. G.

16. Pilatus frägt die Juden, ob er ihnen Christus oder Barrabas frei geben solle. In Hintergrund die Geisselung und Dornenkrönung. Monogr. V. G.

17. Ecce homo. Monogr. V. G.

18. Pilati Handwaschung. (Eines der besser gezeichneten Blätter.) Monogr. V. G. (No, 2.)

19. Christi Kreuztragung. Monogr. V. G.

20. Christus am Kreuz, zwischen den Schächern. Drei Kriegsknechte würfeln um die Kleider. Monogr. V. G.

21. Christus wird mit einem Essigschwamm getränkt. Monogr. V. G. (Nr. 1.)

22. Der Tod Christi wird durch einen Lanzenstich in seine Brust bestätigt; den Schächern werden die Beine zerschlagen. Monogr. V. G.

23. Die Herabnahme vom Kreuz. Monogr. V. G.

24. Die drei Frauen besuchen das Grab und finden es leer. Monogr. V. G.

Die darauf folgende Auferstehung ist der Passion von J. Wächtlin entnommen.

25. Schlussblatt. Christus als Schmerzensmann, von den Marterwerkzeugen umgeben. Monogr. V. G.

Die Höhe der Holzschnitte ist 0,215 bis 0,222. Die Breite circa 0,155. —

1508 erschien bei dem nämlichen Strassburger Verleger ein Leben Jesu, gezogen aus den vier Evangelien, in welchem sechs Holzschnitte der vorerwähnten Folge benützt sind. Dasselbe ist ausserdem mit folgendem Titelblatt von Urs Graf versehen:

26. Christus seine Jünger aussendend. Der Heiland rechts stehend, spricht zu ihnen, wie das Spruchband angiebt: Euntes in mundum universum predicante evangelium. In der Höhe Gott Vater in den Wolken, begleitet vom heiligen Geist; in den vier Ecken die Evangelistensymbole mit Spruchbändern. Das verschlungene Monogramm Nr. 4 befindet sich in der Mitte unten, und darüber die Boraxbüchse. Dieses Blatt bezeichnet eine Mittelstufe in der Entwicklung des Künstlers; die Figuren sind kurz, die Gesichter karikirt; dagegen ist der Schnitt fein und mit Verständniss ausgeführt. H. 0,190. B. 0,157. **B.** 5. **P.** 105.

Ein Kalender mit sinen nüwen vnd stunden vs des Hochgelerten doctor johannis kungspergers practic vnnd sunst vil subtiler sachen mit vil figuren &c. (*am Schluss:*) *Getruckt in der keyserlichen statt Zürich durch Hansen am wasen am sampstag nach sant Luxtag des jars do man zalt Tusent fünffhundert vnd acht iar*).[1])

Die kleinen Vignetten des Kalenders, die in jedem Monat üblichen Verrichtungen und die Figuren des Thierkreises darstellend, sind nicht von Urs Graf. Auch die zwei Aderlasstafeln, die vier Temperamente und die sieben Planeten lassen seine Eigenthümlichkeit nicht erkennen. Dagegen gehören ihm folgende, den ärztlichen Theil des Buches illustrirende Holzschnitte an:

27. 1. Ein Arzt besieht das Wasser in einem Uringlas, welches er in die Höhe hält. Das Monogramm in der offnen Thür. Darüber steht:

Von gott han ich die Kunst gelert
Durch mich wird menig mensch ernert.

[H. 0,084. B. 0,064.]

---

[1]) Man wird sich erinnern, dass 1507—1508 Urs Graf bei einem Meister Leonhard Tüblin in Zürich als Goldschmiedgeselle in Arbeit stand. s. Bd. V. pag. 258.

28. 2. Ein Badender nackt in der Wanne sitzend; sein Weib reicht ihm einen Becher. Monogramm links unten.

Ueberschrift: Ich bad nach des artzet lere
Das ich die natur nit versere.

[H. 0,063. B. 0,086.]

29. 3. Ein Wundarzt lässt einem Mann zur Ader. Monogramm rechts unten.

Ich lass das blut von dem Hertzen
Für krankheit vnd grossen schmerzen.

[H. 0,067. B. 0,085.]

30. 4. Ein schwangeres Weib, spazieren gehend. Monogram rechts unten.

Ich trag ein kind in minem lyb
Vnd won hie als ein schwanger wyb.

[H. 0,084. B. 0,065.]

31. 5. Eine Wöchnerin im Bette sitzend; die Hebamme bringt ihr das neugeborne Kind. Im Vordergrund links sieht man dasselbe in der Wiege schlafend; rechts wird das Kind von einer Amme gebadet. Ohne Monogramm.

Ich han geboren ein kindlin zart
Vnd bedarff das man min wol wart.

[H. 0,127. B. 0,095.]

32. 6. Eine Kinderstube. Während die Mutter im Bette liegt, stillt eine Amme das jüngste Kind; zwei Kinder auf dem Boden sitzend, essen Brei; der älteste Knabe mit einem Schulsack geht eben zur Thüre hinaus. Ohne Monogramm.

Ich spiß vnd soug das kinde min
Nach der natur vnd notturfft sin.

[H. 0,126. B. 0,095.]

33. 7. Die Schule. Ein Lehrer mit einer Ruthe sitzt links in einem Stuhl; zwei Kinder, mit aufgeschlagenen Büchern, sitzen zu seinen Füssen, Maria und der Jesusknabe treten herein. Ohne Monogramm.

Ich han min kind erzogen zart vnd schon
Vnd wolt es gern zu schul lassen gon.

[H. 0,062. B. 0,101.]

Postilla Guillermi super Epistolae et Evangelia &c. im Druck erschienen in Basel bei Adam Petri von Langendorf 1509. P. 2—84.

34. 1. Titelblatt. In der Mitte Christus das Volk lehrend; in den Ecken, aus gothischen Blumenkelchen ragend, die Apostel Petrus, Paulus, Jacobus und der Prophet Daniel; je dazwischen die vier

Evangelistensymbole. Das verschlungene Monogram und die Boraxbüchse am Boden das Mittelbildes. In der Mitte oben auf einem Spruchband: **AN. D.** 1509. Bei den spätern Auflagen ist die Jahrzahl geändert. [H. 0,120. B. 0,092.] Die folgenden 76 kleinen Holzschnitte nebst den 18 der Passion (im Anhang) messen circa H. 0,043. B. 0,033 [1]).

35. Der Einritt Christi in Jerusalem. Matth. XXI. 8. u. f.

36. Verfluchung des Feigenbaums. Luc. XXI.

37. Johannes der Täufer sendet zwei Jünger zu Jesu. Math. XI. 2 u. f.

38. Johannes der Täufer in der Wüste predigend. Math. XI. 7 u. f.

39. Maria und Joseph, das neugeborene Kindlein anbetend. Luc. II.

40. Das Christuskind in der Krippe von den Hirten angebetet. (Fehlt in den frühesten Ausgaben.)

41. Johannes der Ev. in einer Landschaft schreibend. (Auf den Anfang seines Evangeliums bezüglich.)

42. Herodes befiehlt, die Kinder von Bethlehem umzubringen. Ohne Monogramm; dagegen befindet sich am Thron des Königs das Baslerwappen. (Fehlt in den frühesten Ausgaben.)

43. Die Prophetin Hanna betet das Jesuskind an. Luc. II.

44. Die Beschneidung des Christuskindes. Ohne Monogramm. Luc. II.

45. Die Anbetung der Weisen aus dem Morgenland. Math. II.

46. Der zwölfjährige Jesus im Tempel lehrend. Luc. II.

47. Die Hochzeit zu Cana. Joh. II.

48. Jesus heilt einen Aussätzigen. Math. VIII. (Ohne Monogramm.)

49. Jesus im Schiffe schlafend. Math. VIII.

50. Das Gleichniss vom Säemann, der guten Samen auf seinen Acker säete. Math VIII.

51. Das Gleichniss vom Hausvater, der Arbeiter in seinen Weinberg miethet. Math. XX.

---

[1]) Manche dieser Holzschnitte kommen mehrfach wiederholt vor, einer sogar bis auf 10 Mal. In der für dieses Verzeichniss beobachteten Reihenfolge sind diese öfters wiederholten Bilder an derjenigen Stelle eingereiht, wohin sie dem Text nach genau passen.

52. 19. Das Gleichniss von Säemann. Luc. VIII.

53. 20. Jesus heilt einen Blinden auf dem Wege bei Jericho. Luc. XVIII.

54. 21. Christus im Gespräch mit den Pharisäern und Schriftgelehrten. Dieser Holzschnitt, welcher in den frühesten Ausgaben fehlt, ist, wie wohl von Urs Graf gezeichnet und mit seinem Monogramm versehen, in der Ausführung ganz misslungen.

55. 22. Christus in der Wüste vom Teufel versucht. Math. IV.

56. 23. Das cananäische Weib erfleht von Jesu die Heilung ihrer Tochter. Math. XV.

57. 24. Jesus treibt einen Teufel aus. Luc. XI.

58. 25. Die Speisung der 5000 Mann. Joh. VI. Ohne Monogr.

59. 26. Die Juden wollen Jesum steinigen. Joh. VIII.

60. 27. Die Weiber am Grabe Christi von den Engeln über seine Auferstehung belehrt. Marc. XVI.

61. 28. Christus im Emmaus das Brod brechend. Luc. XXIV.

62. 29. Der Auferstandene erscheint seinen versammelten Jüngern und grüsst sie mit den Worten Pax vobiscum. Luc. XXIV. 36. Ohne Monogr. Dieser Holzschnitt fehlt noch in der Ausgabe von 1509; an seiner Stelle ist die auf Vers 39 bezügliche Darstellung.

63. 30. Jesus zeigt seinen Jüngern seine Wundenmale. Luc. XXIV. 39. Ohne Monogramm.

64. 31. Jesus erscheint seinen Jüngern am See Tiberias. Joh. XXI.

65. 32. Der Auferstandene lässt den ungläubigen Thomas seine Wunden befühlen. Joh. XX.

66. 33. Jesu Rede vom guten Hirten. Joh. X. 12.

67. 34. Jesu Rede von seinem Heimgang zum Vater. Joh. XVI.

68. 35. Christi Himmelfahrt. Marc. XVI. Ohne Monogr.

69. 36. Jesus verheisst seinen Jüngern den heiligen Geist. Joh. XVI. 13. Ohne Monogr.

70. 37. Die Ausgiessung des h. Geistes. (Mit Bezug auf Joh. XIV. 26.) Ohne Monogr.

71. 38. Jesu Rede vom Schafstall. Joh. X.

72. 39. Jesu Rede vom Brod des Lebens. Joh. VI.

73. 40. Jesu Unterredung mit Nicodemus. Joh. III. (In einer Landschaft!)

74. 41. Jesu Rede vom Essen seines Leibes und Trinken seines Bluts. Joh. VI. 51 u. f. (durch die Hostie im Tabernakel, auf welche Christus weist, versinnbildlicht).

75. 42. Das Gleichniss vom reichen Mann und vom armen Lazarus. Luc. XVI. (fehlt in der Ausgabe von 1509).

76. 43. Das Gleichniss von den Eingeladenen zum Gastmahl, welche sich entschuldigen. Luc. XIV. Ohne Monogr.

77. 44. Das Gleichniss vom verlorenen Groschen. Luc. XV.

78. 45. Das Gleichniss vom Splitter und vom Balken. Luc. VI.

79. 46. Der wunderbare Fischzug. Luc. V.

80. 47. Das Gleichniss vom ungerechten Haushalter. Luc. XVI. Ohne Monogr.

81. 48. Christus vertreibt die Wechsler und Krämer aus dem Tempel. Luc. XIX. Ohne Monogr.

82. 49. Das Gleichniss vom selbstgerechten Pharisäer und dem demüthigen Zöllner. Luc. XVIII. Ohne Monogr.

83. 50. Jesus heilt einen Taubstummen. Marc. VII.

84. 51. Das Gleichniss vom barmherzigen Samariter. Luc. X.

85. 52. Der eine Dankbare von den zehn geheilten Aussätzigen. Luc. XVII.

86. 53. Die Auferweckung des Jünglings von Nain. Luc. VII.

87. 54. Jesus heilt am Sabbath einen Wassersüchtigen. Luc. XIV.

88. 55. Jesus heisst den geheilten Gichtbrüchigen sein Bett nehmen. Math. IX.

89. 56. Das Gleichniss von dem Gast, welcher kein hochzeitliches Kleid an hatte. Math. XXII.

90. 57. Der Hauptmann von Capernaum erfleht von Jesu die Heilung seines Sohnes. Joh. IV.

91. 58. Das Gleichniss von dem Knecht, welcher, nachdem ihm der König seine Schuld erlassen, über seinen Mitknecht herfällt, welcher ihm 100 Groschen schuldig ist. Math. XVIII. Ohne Monogramm.

92. 59. Die Pharisäer versuchen Jesum mit dem Zinsgroschen. Math. XXII.

93. 60. Das Weib, welches 12 Jahre lang den Blutgang gehabt hatte, rührt Jesu Kleid an. Math. IX. Ohne Monogramm.

94. 61. Zachäus auf dem Maulbeerbaum. Luc. XVIII.

95. 62. Jesus beruft die netzeflickenden Fischer Jakobus und Johannes zum Apostelamte. Math. IV. Ohne Monogramm.

96. 63. Petrus, von Jesu aufgefordert, ihm zu folgen, zeigt eifersüchtig auf Johannes, welcher auch mitfolgt. Joh. XXI. Ohne Monogramm.

97. 64. Der Kindermord zu Bethlehem und die Flucht nach Egypten. Math. II. Ohne Monogramm.

98. 65. Die Beschneidung Johannes des Täufers. Luc. II. Ohne Monogramm.

99. 66. Mariä Verkündigung. Luc. II. Ohne Monogramm.

100. 67. Mariä Heimsuchung. Luc. I.

101. 68. Jesus fragt seine Jünger, für wen ihn die Menschen halten. Math. XVI.

102. 69. Maria Magdalena, dem Heiland die Füsse waschend. Luc. VII.

103. 70. Die Mutter der Apostel Johannes und Jakobus bittet Jesum, ihre Söhne in seinem Reich sitzen zu lassen, den einen zu seiner Rechten, den andern zu seiner Linken. Math. XX.

104. 71. Jesus bei Maria und Martha. Luc. X. Ohne Monogramm.

105. 72. Jesus heisst den am Zoll sitzenden Mathäus ihm folgen. Math. IX.

106. 73. Jesus von seinen Jüngern befragt, wer der Grösste sei im Himmelreich, ruft ein Kind zu sich. Math. XVIII. Ohne Monogramm.

107. 74. Die klugen und thörichten Jungfrauen. Luc. XII. Ohne Monogramm.

108. 75. Das Gleichniss von den anvertrauten Pfunden. Luc. XIX. Ohne Monogramm.

109. 76. Die Gleichnisse von dem im Acker verborgenen Schatz, vom Kaufmann, der gute Perlen suchte, vom Netz, das ins Meer geworfen wird. Math. XIII.

110. 77. Jesus mit Martha am Grab des Lazarus. Joh. XI. Darauf folgt als Anhang: *Passio domini nostri Jesu Christi* etc., welche dasselbe Titelblatt wie die Postilla hat. P. 85—104.

111. 1. Abendmahl und Fusswaschung.

112. 2. Christus in Gethsemane betend.

113. 3. Die Gefangennehmung Christi. Ohne Monogramm.

114. 4. Christus wird vor Hannas geführt. Ohne Monogramm.

115. 5. Christus wird von den Kriegsknechten verspottet. Ohne Monogramm.

116. 6. Christus vor Pilatus. Ohne Monogramm.

117. 7. Christus vor Herodes. Ohne Monogramm.

118. 8. Die Juden fordern von Pilatus, dass Jesus gekreuzigt werde. Ohne Monogramm.

119. 9. Jesus wird gegeisselt. Ohne Monogramm.

120. 10. Die Dornenkrönung. Ohne Monogramm.

121. 11. Ecce homo. Ohne Monogramm.

122. 12. Pilati Handwaschung. Ohne Monogramm.

123. 13. Die Kreuztragung. Ohne Monogramm.

124. 14. Jesus wird entkleidet. Ohne Monogramm.

125. 15. Christus wird an's Kreuz genagelt.

126. 16. Christus am Kreuz. Ohne Monogramm.

127. 17. Die Abnahme vom Kreuz. Ohne Monogramm.

128. 18. Die Grablegung. Ohne Monogramm.

1512 erschien dasselbe Buch auch bei Joh. Froben, mit 74 dieser kleinen Holzschnitte, wiewohl die Petri'sche Ausgabe in den folgenden Jahren noch eine Reihe von Auflagen erlebte. Ausserdem wurden schon frühe Copien nach diesen Holzschnitten gefertigt. Solche finden sich z. B. in der 1511 bei Michael Furter in Basel erschienenen Passion.

39 der Originalholzschnitte kommen in folgendem Werke aus dem Verlag des Adam Petri (1514) vor: *Plenarium oder Evangelienbuoch: Summer vnd Winterteyl.* Dasselbe enthält einen Holzschnitt, welcher in den Postillen fehlt, nämlich:

129. Christus am Kreuz wird mit einem in Essig getauchten Schwamm getränkt.

Die Gesammtzahl dieser kleinen Holzschnitte, welche circa 0,043 hoch und 0,033 breit sind, beträgt somit 95 Stück, eine Zahl, welche schwerlich von irgend einer andern Illustration des neuen Testaments übertroffen wird [1]).

Eine andere Folge von ähnlichen Darstellungen, aber von grösserem Format, findet sich in der 1511 bei Michael Furter erschienenen Ausgabe der nämlichen Postille:

130. 1. Christi Einritt in Jerusalem. Ohne Monogr. Math. XXI.

131. 2. Das Gleichniss vom Feigenbaum. Luc. XXI. Täfelchen mit Monogramm an die Boraxbüchse gelehnt.

132. 3. Johannes d. T. im Gefängniss sendet zwei Jünger

---

[1]) Passavant zählt deren 103; da er sie aber nicht einzeln angiebt, so ist es wahrscheinlich, dass er mehrere Wiederholungen mit einrechnet, da gewisse Holzstöcke öfters (bis auf 10 Mal) angewendet sind.

zu Jesu, mit der Frage: Bist du, der da kommen soll etc. Math. XI. 2. Täfelchen mit Monogramm an die Boraxbüchse gelehnt.

133. 4. Johannes d. T. zeugt von sich, dass er nicht Christus sei. Joh. I. Ohne Monogramm.

134. 5. Simeon segnet das Christuskind. Luc. II. Ohne Monogramm.

135. 6. Die Beschneidung des Jesuskindes. Luc. II. Ohne Monogramm.

136. 7. Der zwölfjährige Jesusknabe wird von seinen Eltern im Tempel lehrend gefunden. An der Wand hängt ein Täfelchen mit dem Monogramm. Die Boraxbüchse rechts unten.

137. 8. Die Verwandlung des Weins in Wasser bei der Hochzeit von Cana. Joh. II. Monogramm und Boraxbüchse.

138. 9. Jesus heilt einen Aussätzigen. Math. VIII. Täfelchen mit Monogramm.

139. 10. Christus, während des Sturmes im Schiffe schlafend. Math. VIII. Monogramm und Boraxbüchse auf den Wellen.

140. 11. Das Gleichniss vom Säemann. Math. XIII. und Luc. VIII. Monogramm und Boraxbüchse.

141. 12. Das Gleichniss vom Hausvater, welcher ausging, Arbeiter in seinen Weinberg zu miethen. Math. XX. Täfelchen mit Monogramm an die Boraxbüchse gelehnt.

142. 13. Jesus heilt einen Blinden auf dem Wege nach Jericho. Luc. XVIII. Monogramm und Boraxbüchse.

143. 14. Christus in der Wüste vom Teufel versucht. Math. IV. Täfelchen mit Monogramm an die Boraxbüchse gelehnt, rechts.

144. 15. Christus und das cananäische Weib. Math. XV. Monogramm in der linken Ecke. Boraxbüchse umgekehrt zu den Füssen Petri liegend.

145. 16. Jesus treibt einen stummen Teufel aus. Luc. XI. Ohne Monogramm.

146. 17. Die Speisung der 5000 Mann (Einsammeln der Brocken). Joh. VI. Ohne Monogramm.

147. 18. Die Juden wollen Jesum steinigen. Joh. VIII. 59. Monogramm und Boraxbüchse links unten.

148. 19. Die drei Weiber am Grabe Christi. Marc. XVI. Täfelchen mit Monogramm an die Boraxbüchse gelehnt.

149. 20. Christus in Emmaus, das Brod brechend. Luc. XXIV. Monogramm und Boraxbüchse.

150. 21. Der auferstandene Christus erscheint den versammelten Jüngern. Luc. XXIV.

151. 22. Der wunderbare Fischzug. Joh. XXI. Ohne Monogramm.

152. 23. Christus heisst den Thomas seine Wundenmale befühlen. Joh. XX. Ohne Monogramm.

153. 24. Jesus lehrt seine Jünger das Gleichniss vom guten Hirten. Joh. X. Monogramm und Boraxbüchse.

154. 25. Christus verkündet seinen Jüngern seinen bevorstehenden Hingang zum Vater. (Modicum et jam non videbit me &c.) Joh. XVI.

155. 26. Petrus von Jesus aufgefordert, ihm zu folgen, deutet auf den gleichfalls folgenden Johannes mit den Worten: Herr, was soll aber dieser? Joh. XXI. 21.

156. 27. Der heil. Geist kömmt über die mit Maria versammelten Jünger. Joh. XIV. (Christi Rede vom Paraklet.)

157. 28. Jesus predigt den Juden vom geistlichen Genuss seines Leibes und Blutes. Joh. VI. Ohne Monogramm.

158. 29. Jesus und Nicodemus. Monogramm und Boraxbüchse.

159. 30. Das Gleichniss vom reichen Mann und dem armen Lazarus. Luc. XVI. Täfelchen mit Monogramm an die Boraxbüchse gelehnt [1]).

160. 31. Das Gleichniss von den geladenen Gästen. Luc. XIX. Joh. VI. (Der Hausherr sendet seinen Knecht aus.) Monogramm und Boraxbüchse.

161. 32. Die Gleichnisse vom verlorenen Schaf und verlorenen Groschen. Luc. XV. Monogramm und Boraxbüchse.

162. 33. Das Gleichniss vom Splitter und vom Balken. Luc. VI. Monogramm und Boraxbüchse.

163. 34. Das Gleichniss vom ungerechten Haushalter. Luc. XVI. Ohne Monogramm.

164. 35. Jesus treibt die Verkäufer aus dem Tempel. Luc. XIX. Monogramm und Boraxbüchse.

165. 36. Das Gleichniss vom selbstgerechten Pharisäer und bussfertigen Zöllner. Luc. XVIII. Ohne Monogramm.

166. 37. Jesus heilt einen Taubstummen. Marc. VII. Ohne Monogramm.

167. 38. Jesus von einem Schriftgelehrten versucht, sagt

---

[1]) Dieses Blatt beschreibt Nagler, Monogr. III. p. 228. 7.

ihm das Gleichniss vom barmherzigen Samariter, dessen Darstellung in der Ferne sichtbar ist. Luc. X. Monogramm.

168. 39. Die Auferweckung des Jünglings zu Nain. Luc. VII. Ohne Monogramm.

169. 40. Die Heilung des Wassersüchtigen. Luc. XIV. Ohne Monogramm.

170. 41. Jesus heilt einen Gichtbrüchigen und heisst ihn sein Bett tragen. Math. IX. Ohne Monogramm.

171. 42. Das Gleichniss von dem Könige, der seinem Sohne Hochzeit machte. Der nicht hochzeitlich Gekleidete wird abgeführt. Math. XXII. Ohne Monogramm.

172. 43. Jesus verkündet dem Hauptmann von Capernaum die Heilung seines Sohnes. Joh. IV. Ohne Monogramm.

173. 44. Das Gleichniss von dem Könige, welcher seinem Knechte die Schuld von 1000 Pfund erlässt; dieser aber behandelt seinen Mitknecht, welcher ihm 100 Groschen schuldet, unbarmherzig. Math. XVIII. Ohne Monogramm.

174. 45. Der Zinsgroschen. Math. XXII. Ohne Monogramm.

175. 46. Die Heilung des Weibes, welches zwölf Jahre lang den Blutgang gehabt hatte, und die Erweckung der Tochter des Jairus. Math. IX. Ohne Monogramm.

176. 47. Zachäus auf dem Feigenbaum. Luc. XIX. Monogramm und Boraxbüchse.

177. 48. Der Kindermord zu Bethlehem und die Flucht nach Egypten. Math. II. Ohne Monogramm.

178. 49. Die Darbringung im Tempel. Luc. II. Ohne Monogramm.

179. 50. Die Verkündigung Mariä. Luc. I. Täfelchen mit Monogramm an die Boraxbüchse gelehnt.

180. 51. Die Geburt Johannes des Täufers. Luc. I.

181. 52. Die Heimsuchung Mariä. Luc. I. Monogramm und Boraxbüchse.

182. 53. Jesus bei dem Pharisäer Simon. Die Sünderin wäscht ihm die Füsse. Luc. VII. Monogramm und Boraxbüchse.

183. 54. Jesus bei Maria und Martha. Luc. X. Monogramm und Boraxbüchse.

184. 55. Jesus beruft Mathäus vom Zoll weg zum Apostelamt. Math. IX. Ohne Monogramm.

185. 56. Jesus stellt seinen Jüngern ein Kind zur Nachahmung vor. Math. XXIII. Ohne Monogramm.

186. 57. Jesus, auf ein Tabernakel mit ausgestellter Hostie weisend, nennt sich das Brod des Lebens. Joh. VI. 35.

Höhe der 57 Holzschnitte 0,077. Br. 0,053.

Wahrscheinlich von Urs Graf, obwohl seine Eigenthümlichkeit weniger erkennen lassend, sind zwei Holzschnitte kleinerer Dimension, welche am Anfang mehrerer Abschnitte des Buches vorkommen, nämlich:

187. 58. Christus zu seinen Aposteln sprechend (von letzteren sind nur zwei sichtbar). H. 0,046. B. 0,035.

188. 59. Christus zu den Schriftgelehrten sprechend. Dimension wie das vorhergehende. Ebenso ist das Titelblatt nicht mit Sicherheit dem Urs Graf zuzuschreiben. Dasselbe enthält in den vier Ecken die Brustbilder von Petrus, Daniel, Jakobus und Paulus; zwischen denselben die vier Evangelistensymbole, in der Mitte oben ein von Spruchbändern umgebener Reichsapfel: H. 0,120. B. 0,107.

Der berüchtigte Jetzerhandel zu Bern (1507—1509) gab Anlass zu einer Reihe von Druckschriften, in welchen dieser schamlose Mönchsbetrug in verschiedener Weise erzählt wird. Urs Graf lieferte vierzehn Holzschnitte dazu, welche in folgenden zu Basel gedruckten Schriften benutzt sind:

A. *Ein erdocht falsch history etlicher Prediger münch, wie sye mit eim bruder verhandlet haben: Darzu von allem handel jrer gefengknufs, vergichten vnd verbrennen zu Bern geschehen vnder den joren nach Christ geburt tausend fünffhundert siben, acht und nün. Auch mit vil schönen figuren gezierd vnd wol erleutert.* **N.** 15 [1]).

B. *Ein schon bewerts lied vonn der reynen vnbefleckten empfengnufs Marie, in der weyfs Maria zart, Unnd darbey die wor histori von denn fier ketzeren prediger ordens der obseruantz zu Bern inn Eydgnossen verbrannt kurtz noch der geschicht begriffen, mit vil hübschenn figuren* [2]).

C. *Historia mirabilis quattuor heresiarcharum ordinis Predicatorum de Observantia apud. Bernen. combustorum.* Anno M. D. IX.

Die erste, in vier Abschnitte eingetheilte Schrift (A) hat das Eigenthümliche, dass der erste Theil die Erscheinungen der Maria und anderer Heiligen, womit die Obern des Klosters den geistesschwachen Bruder

---

[1]) Diese Ausgabe ist von grösster Seltenheit. Ein Exemplar befindet sich in der Sammlung des Königs Friedrich August II. von Sachsen.

[2]) Passavant, der diese Ausgabe kannte, schreibt die Holzschnitte irriger Weise dem Niclaus Manuel Deutsch zu. (P. gr. III. p. 434, 11.) Abgesehen davon, dass ein Blatt im ursprünglichen Zustand das bekannte Monogramm Urs Grafs und zwei andere die Boraxbüchse zeigen, so ist die Manier desselben allzukenntlich ausgeprägt.

Jetzer für ihre Zwecke zu gewinnen suchten, als wahr darstellt. Am Ende dieses ersten Theils steht: Geschriben vnd zusammen brocht zu Bern durch den Prior desselbigen Convents noch dem achtenden des Ostertags in dem jar noch der geburt Christi MCCCCCVII. Derselbe war einer der Hauptübelthäter. Zu der Verschwörung gehörte auch der Prior des Prediger-Convents zu Basel, Dr. Wernher, welcher im zweiten und dritten Theil die Fortsetzung der Geschichte bis zur Gefangennehmung der vier Patres in einer Weise erzählt, welche die ganze Schuld dem armen Jetzer beimisst. Als aber die Sache für die wirklichen Anstifter eine schlimme Wendung nahm, fand es Dr. Wernher gerathen, selbst das Weite zu suchen. Der vierte Theil enthält die Aufdeckung des Betrugs nebst der Hinrichtung der vier Hauptschuldigen.

Die Schriften B und C stellen die Begebenheiten, wie schon die Titel anzeigen, in ihrem wahren Lichte dar. Es wurden dazu die nämlichen Holzstöcke verwandt, welche zur Schrift A angefertigt worden waren; doch wurden dieselben, des kleineren Buchformates wegen, um 14 bis 15 Millimeter geschmälert, indem links und rechts ein Stück, ohne Rücksicht auf die Darstellung, abgesägt wurde. Auch wurden einige Holzstöcke in zwei Theile geschnitten und anders zusammen combinirt [1]).

Nachfolgende Beschreibung bezieht sich auf die Schrift A, welche die Holzschnitte in ihrem ursprünglichen Zustande enthält:

189. 1. Wie Hans jetzer von Zurzach zu Bern vmb den Prediger orden bettend, vfgenommen, vnd von einem geist würt angefochten: das er am ersten nit offenbaren wolt: *Das erst Capitel.* Rechts stehen unter einem Portal vier Mönche, vor welchen Jetzer knieend um Aufnahme bittet. Links im Hintergrunde die Stadt Bern mit Fluss und Brücke. (Auch als Titelblatt benützt. Ausserdem befindet sich dieser Holzschnitt auf dem Titel einer lateinischen Ausgabe derselben Schrift, betitelt: Defensorium impiae falsitatis, a quibusdam pseudo patribus ordinis praedicatorum excogitatum, principaliter contra mundissimam superbenedictae virginis Mariae conceptione: Cum insertione actorum in Berna sub annis Christi millesimo quingentesimo septimo, octavo et nono vsque ad ultimam Maii: qua die quattuor eiusdem falsitatis architecti igne deleti sunt.)

190. 2. Wie der geist den bruder erschrocklicher an-

[1]) Copien nach den geschmälerten Holzschnitten finden sich in einer späteren, wahrscheinlich zu Bern gedruckten Schrift: History von der fier Ketzren Prediger ordens der observantz zu Bern im Schweytzer land verbrant, in den jaren noch Christi geburt M.CCCC.IX. (sic) vff denechsten donderstag noch pfingsten. (Diese Schrift ist in Reimen verfasst und soll Niclaus Manuel zum Verfasser haben.

fichtet, vnd in vnderrichtet wie im möcht geholfen werden. Das jj capitel.

Jetzer liegt in seiner Zelle im Bett, nach rechts gewandt, die Klingelschnur in seiner rechten Hand haltend. Eine vermummte Gestalt (der Geist) packt ihn an der Schulter. Rechts sitzt auf einer Truhe ein kleines Ungeheuer.

191. 3. Wie die disciplin noch vnderrichtung des geists von allen des convents brüderen vollbracht würt. Das III Capittel.

An drei Altären wird Messe gelesen. Vor dem mittlern kniet Jetzer mit ausgebreiteten Armen, zufolge der Anleitung, die ihm der Geist gegeben hatte.

192. 4. Wie der geist zu letst erschjnt, vnd von jm der bruder die teufel beschwert: mit bezeugnuß diser history worheit. Ca. V.

Jetzer, im Bett aufgerichtet, beschwört das Gespenst, aus dessen Mund ein schwarzes Teufelchen fährt. (Dasselbe Bild auch bei Cap. VIII angewandt: Wie der bruder vom geist begert ein zeichen der worheit jm vorgehalten: vnd sieht ein anderen verdampten geist, vnd noch abscheidt des guten geists die geschenen ding öffnet.)

193. 5. Wie sanct Barbel dem bruder erschjnt, auch wo der brieff doctor Stephans gefunden ward. Ca. XIIII.

Rechts das Bett, in welchem Jetzer liegt; links erscheint ihm die h. Barbara mit dem Thurm. Das Monogramm Urs Graf's unter dem Bett [1]).

194. 6. Wie vnser fraw dem bruder am ersten erschjnt, vnd jm vil ding öffnet. Ca. XV.

Am Fusse des Bettes, worin Jetzer liegt, steht Maria, die Krone auf dem Haupt und das Kind auf dem Arm [2]). (Das nämliche Bild auch beim folgenden Capitel: Wie vnser lieb fraw weyter mit dem bruder redet, vnd jm von mangerleyen klärlich bericht gibt. Ca. XVI; desgleichen bei Cap. I und V des 2. Theils: Wie doctor Wernher kam gon Bern; vnd ein erschinung vnser frawen sah dem bruder beschehen: Darzu fünff fragen fürgelegt dem bruder jm zu entdecken vor Maria. Ca. I, und: Ein ander erschinung der jungfrawen Marie dem bruder begegnet schjnbarlicher von doctor Wernher gesehen. Ca. V.)

---

1) In den beiden Schriften B und C ist das Monogramm weggenommen.

2) Die Madonna wurde später vom Holzstock abgesägt, um auf dem Titel sowie am Schluss der Schrift B besonders verwendet zu werden. Für die Darstellung der hier beschriebenen Erscheinung wurden in den Schriften B und C die beiden getrennten Theile des Holzstockes zusammengefügt.

195. 7. Wie vnser fraw dem bruder in sein rechte handt druckt ein wundzeichen. Ca. XVII.

Jetzer liegt angekleidet auf dem Bette; an seinen Händen und Füssen sind Wundmale angedeutet. Maria, nur noch zur Hälfte sichtbar, geht nach links ab. (Dasselbe Bild auch bei Cap. XII des 2. Theils: Wie vnser fraw dem bruder die wundzeichen hjnweg nimpt, vnd die wunderzeichen werden gon rom gefürt.)

196. 8. Ein ander erschinung der jungkfraw Marie dem bruder beschehen. Cap. XVIII.

Jetzer im Bette aufrecht sitzend, wird von der angeblichen Maria besucht, welche ihm ein Tuch reicht, worauf ein Kreuz befindlich ist. (Auch bei Cap. XXII: wie vnser fraw dem bruder hjnweg nimpt seiner wunden düchlein: vnd jm etlich fragen verantwortet. Desgleichen bei Cap. XXIII: Wie vnser fraw zweymol dem bruder erschin, vnd jm erklert den vnderscheit zwischen den alten vnd neuwen doctores, was die halten von jrer entpfengknuß: auch von dem gemeinen volck. Desgleichen bei Cap. VIII des 2. Theils, wozu das Bild am eigentlichsten passt: Wie vnser fraw aber dem bruder erschjnt, vnd jm in den anderen glideren glich wie in der rechten hand indruckt: Auch wie der bruder alle tag entzuckt vnd onmechtig ward.

197. 9. Aber ein ander erschinung der jungkfrawen Marie dem bruder Hans Jetzer beschehen. Cap. XIX.

Das Bett, worin Jetzer aufgerichtet sitzt, und mit der aufgehobenen Rechten die Erscheinung beschwört, steht rechts. Die angebliche Maria trägt in der Rechten eine Monstranz; in der Linken hält sie eine Hostie. Auch verwendet bei Cap. XXIV: Ein ander erschinung dem bruder beschehen, alß gesehen haben doctor Stephan vnd der prior: mit jnfürung etlicher fragen. Desgleichen bei Cap. II des 2. Theils, auf welches das Bild genau passt: Wie vnser fraw dem bruder aber einest erschjnt, vnd ein hostia in blut verwandelt würt: Auch wie er vnser fraw beschwört, vnd die blutfarb hosty herlich getragen würt in chor.

198. 10. Wie der provincial den bruder also sicht verzuckt: auch wie jm noch mer erschjnt vnser fraw, vnd von den engelen gefürt würt in unser frawen capel, da das bild weinet. Ca. IX.

Auf einem Altar kniet Jetzer in Verzückung vor dem Altarbild, welches eine pietà darstellt. Links ist hinter einem Vorhang ein Mönch versteckt; rechts erblickt man hinter einem Geländer die vier Mönche nebst zwei Bürgern, welche das Mirakel des Blut weinenden Marienbildes

anstaunen. Links unten die Boraxbüchse [1]. (Dieses Bild passt noch genauer zu Cap. III des 4. Theils, welchem es auch beigedruckt ist. Wie die sach vßkam, vnd der bruder vnbeweglich vor vnser frawen bild, knewt vf dem altar.)

199. 11. Wie der bruder von den herren von Bern gefangen ward, vnd der sach betruglichkeit erfunden: Darzu, wie doctor Wernher vnd vatter Paulus ein gewalt entpfingen von dem Provincial das Convent zu Bern darvon zu entschuldigen. Ca. I.

Sieben Rathsherren, auf Bänken sitzend, bilden einen Halbkreis. Links erscheinen, von einem Büttel begleitet, die vier Patres [2]. In der Mitte oben das Bernerwappen. Unter der Bank die Boraxbüchse. (Auch angewandt bei Cap. IV. Wie Hans jetzer sein anklag thut vor ratt vnd jm geantwortet würt. Desgleichen bei Cap. V. Wie die güter des Convents von den herren von Bern beschrieben würden: Auch wie doctor Stephan und der supprior wider komen von Rom mit eim fürdernuß brieff vom vicario jrs ordens.)

200. 12. Wie die vier verklagten vätter werden gefangen, der bruder gestrecket, vnd alle schuldt vff sye legt: vnd wie nach bitt die vier vätter im Convent verhietet werden. Ca. VIII.

Ein Folterknecht zieht an einer Winde einen Mönch, an dessen Füssen eine grosse Kugel befestigt ist, in die Höhe; rechts drei Bischöfe und zwei Bürger; links drei Mönche. Auch angewandt bei Cap. XI: wie der bruder am seyl ward vfgezogen, die vier münch an eisen gelegt, botschaft gon Rom geschickt, vnd ein geschrey würt im gemeinen volck.)

201. 13. Wie der bruder von den vier münchen bezwungen ward zuschwigen, mit gift versucht, vnd von einer erschrockenlichen geschicht. Ca. V.

Jetzer wird von den vier Mönchen nackt auf einen Tisch gelegt; einer derselben steckt ihm die vergiftete Hostie in den Mund, zwei an-

---

[1] Die Boraxbüchse fehlt in den Ausgaben B und C.

[2] Die vier Mönche mit dem Büttel wurden für die Schriften B und C vom Holzstocke getrennt, und in ersterer auf dem Titel neben der gleichfalls abgeschnittenen Madonna, in letztern dagegen zu Anfang des Textes angebracht. Ausserdem ist in der Schrift B durch Zusammenstellung dieses Fragmentes und desjenigen des 6. Blattes, von welchem die Madonna abgetrennt wurde, (Jetzer im Bette liegend) eina besondere Darstellung gebildet worden: wie der bruder nit mer leiden wolt der fier münch obenteur.

dere peinigen ihn mit Zangen und Messern; der vierte ist im Begriff, den Schemel, worauf eine Monstranz steht, in den Ofen zu werfen.

202. 14. Wie die vier münch degradiert wurden vnd verbrennt. Ca. VI.

Die vier Missethäter auf dem Scheiterhaufen; links ein Henker, das Feuer schürend, und zuschauendes Volk. (Dieses Bild dient auch als Titelbild der Schrift C, Historia mirabilis etc. Eine andere Ausgabe, welche nur diesen einen Holzschnitt hat, erschien unter dem Titel: De quattuor heresiarchis ordinis Praedicatorum de Observantia nuncupatorum, apud Suitenses in civitate Bernensi combustis Anno Christi M. D. IX. Die drei letzten Holzschnitte sind bedeutend geringer in Zeichnung und Schnitt, und dürften, wenigstens was letztern betrifft, vielleicht von anderer Hand sein. Sämmtliche Blätter haben im ursprünglichen Zustande H. 0,056—0,060, B. 0,099—0,100.

Statuta ordinis cartusiensis a domino Guigone priore cartusie edita. (Basel, bei Joh. Amerbach, 1510.)

203. 1. Die Entstehung des Carthäuser Ordens in neun Darstellungen auf einem Blatt, mit der Ueberschrift: Origo ordinis cartusiensis.

Obere Reihe. a. (Ueberschrift.) Justo dei iudicio accusatus sum. Mit diesen Worten überrascht ein gestorbener Doctor der Pariser Hochschule, indem er sich auf der Todtenbahre aufrichtet, die an seinem Leichenbegängniss Theilnehmenden.

b. Justo Dei iudicio iudicatus sum. Der Vorgang wiederholte sich am folgenden Tage, indem der Verstorbene diese Worte spricht.

c. Justo Dei iudicio condemnatus sum. Die abermals aufgeschobene Bestattung der Leiche wird am dritten Tage vorgenommen, wobei der Todte mit obigen Worten seine ewige Verdammung anzeigt.

Mittlere Reihe. a. Ecce elongavi fugiens et mansi in solitudine Psal. 54. Bruno und seine Gefährten, durch jene Vorfälle zur Busse erweckt, erholen sich Raths bei einem Eremiten, welcher ihnen durch die bezeichnete Psalmstelle den Lebensgang andeutet, den sie nehmen sollen.

b. Episcopus vidit in somnio septem stellas ante pedes suos cadere. St. Hugo, Bischof von Grenoble, schlafend auf seinem Bette liegend, erblickt im Traum sieben Sterne, die zu seinen Füssen niederfallen.

c. Bruno et socii eius cadunt ad pedes episcopi, petentes sibi dari locum. Der Bischof, auf seinem bischöflichen Stuhle sitzend, wird von Bruno geküsst, während die sechs Genossen ihm zu Füssen auf den Knien liegen.

Untere Reihe. a. Episcopus stellis sibi ducatum prebentibus, ostendit ipsis locum. Der Bischof weist Bruno und seinen Genossen einen Ort, um daselbst ein Kloster zu bauen.

b. In loco eis demonstrato, edificant. Bruno und die Seinigen sind mit dem Bau beschäftigt.

c. Cartusia constructa, in cellis contemplant. Ansicht der fertigen Carthaus.

H. 0,230, B. 0,161. Die einzelnen Darstellungen: H. 0,070. B. 0,052.

204. 2. Der Stammbaum der Heiligen des Carthäuser Ordens, von St. Bruno ausgehend, der am Boden liegt. Links steht Maria mit dem Kinde, rechts Johannes d. T. Ohne Monogramm. H. 0,170, B. 0,107.

Dasselbe Blatt, umgeben von Bildnissen derjenigen Päpste, welche den Orden mit Privilegien beschenkt, oder solche bestätigt haben, ziert auch die Rückseite des Titels: Privilegia ordinis cartusiensis: et multiplex confirmatio eiusdem. Die siebzehn Bildnisse, auf besondern Holzstöcken, kommen in dem Buch zu Anfang der Capitel auch einzeln vor. Höhe derselben 0,033—0,035, Breite desgleichen.

Dieselben sind zufolge ihren Ueberschriften:

205. 3. Alexander 3. 4. 6.[1]) nach links, mit gesenktem Haupt, ein Buch unter dem linken Arm.

206. 4. Lucius 3. nach rechts, in einem Buche lesend.

207. 5. Urbanus 3. 5. 6. nach links, mit der rechten Hand segnend. Das Spruchband leer.

208. 6. Clemens 3. 4. 5. 6. 7. nach rechts, die linke Hand is nicht sichtbar.

209. 7. Celestinus 3. Profil nach rechts, ein Buch in der rechten Hand tragend.

210. 8. Innocentius 3. 4. 6. 8. Profil nach rechts, mit der linken Hand segnend.

211. 9. Honorius 3. 4. Profil nach rechts.

212. 10. Gregorius 9. 10. 11. nach links, ein Buch in den Händen haltend.

213. 11. Nicolaus 4. 5. nach links, mit der Rechten segnend, die Linke auf ein Buch gestützt.

214. 12. Johannes 21. 22. Provil nach links.

215. 13. Benedictus 13. nach rechts, ein Buch in der linken Hand.

---

[1]) Dasselbe Bildniss gilt stets für mehrere Päbste desselben Namens; daher die verschiedenen Ordnungszahlen.

216. 14. Bonifacius 9. auf ein Buch, das er in seiner Rechten hält, niederblickend.

217. 15. Martinus 5. von vorne gesehen, ein offenes Buch in den Händen.

218. 16. Eugenius 4. Dem vorhergehenden ziemlich ähnlich. Das Spruchband leer.

219. 17. Pius 2. nach rechts, mit der Rechten segnend.

220. 18. Sixtus 4. nach links, ein geschlossenes Buch in der linken Hand.

221. 19. Iulius 2. nach links, ein Buch in den Händen; das Spruchband leer. Nro. 212. 10. sehr ähnlich.

222. 20. Guilhelmus Rinaldi giebt dem Orden neue Statuten. Derselbe sitzt auf einer erhöhten Cathedra, ein Buch auf den Knieen; seine Füsse ruhen auf einem Cardinalshut, um anzudeuten, dass er die Cardinalswürde verschmähte. Im Kreise um ihn sitzen acht Mönche, von welchen jeder ein Buch in den Händen hält. Ohne Monogramm. H. 0,150. B. 0,110.

223. 21. Franciscus de Puteo veranstaltet eine neue Sammlung der Statuten seines Ordens. Die Composition ist der vorhergehenden ähnlich. H. 0,214. B. 0,142.

Obschon sich auf keinem der Holzschnitte dieses Werks das Monogramm Urs Graf's befindet, so kann doch über seine Autorschaft kein Zweifel stattfinden.

Das Leben des heiligen bychtigers vnd einsidlers sant Batten, des ersten apostel des oberlands Helvecia geheissen. (Am Schluss:) *Volendt sich die legend sant Batten nüwlich zu Basel. Nach der geburt Christi tusent fünffhundert vnd eylff jar.* (*Adam Petri von Langendorff.*) 16 Holzschnitte. H. 0,112. B. 0,087. B. 11.

224. 1. Wie sant Bat vßteildt syn zytlich gut den armen lüten vnd den kilchen. Der Heilige, links aus einer Stadt kommend, theilt Almosen unter Arme und Krüppel aus. Monogramm in der Mitte unten.

225. 2. Wie sant Bat von sant Peter bestetiget, und priester gewycht wyrdt. Er kniet links vor dem Pabste, der ihm den Segen giebt. Am Thron das Monogramm in colossaler Grösse. Ist auch als Titelblatt verwendet.

226. 3. Wie sant Bat von sant Peter geschickt wyrdt in das oberland, das volck zu bekeren. Er predigt in einer Kapelle der versammelten Gemeinde; neben der Kanzel sitzt sein Schüler Achates. Das Monogramm in der Mitte unten.

227. 4. Wie sant Bat die blinden gesehen macht, die lamen gerad, die krancken gesunt. Er steht links in einer Landschaft; vor ihm knieen und stehen verschiedene Krüppel, von welchen er einen durch Handauflegen heilt. Monogramm in der Mitte unten.

228. 5. Wie sant Bat die abgöttery zerstört vnd das volck wyrd von im getoufft. Ein nackter Mann, in einem Taufstein kniend, wird von St. Beat in Gegenwart mehrerer Personen getauft; ein Götzenbild stürzt von einer Säule. Monogramm oben an der Wand.

229. 6. Wie sant Bat fisch rüschlin vnd körblin flacht, sich selbs zu erneren. Am Fusse eines Felsens sitzen St. Beat und sein Jünger, Körbe flechtend. Im Hintergrund ein Schloss, von Wasser umgeben. Ohne Monogramm.

230. 7. Wie sant Bat in das vnder siwendal kam, sich abzusunderen von den menschen. St. Beat und sein Genosse langen an einem Flusse an, an dessen jenseitigem Ufer mehrere Kähne liegen. Ohne Monogramm.

231. 8. Wie sant Bat wunderbarlich wyrt über gefürt zu der grossen flü. St. Beat und sein Schüler werden von einem Schiffer in einem Kahn über den See geführt. Monogramm links unten.

232. 9. Wie sant Bat den grusamen dracken fand in der lufftstigenden schlug (Schlucht) verborgen. St. Beat und sein Jünger gelangen, bergan steigend, zu einer Höhle, aus deren Eingang ein Drache hervorschaut. Monogramm links unten.

233. 10. Wie sant Bat den dracken vertrybt mit sinem gebet vnd zeichen des heiligen Crützes. Der Drache, in der Luft schwebend, wird von St. Beat mit einem Stock verjagt. (Was der Ueberschrift allerdings nicht genau entspricht.) Das Monogramm rechts auf einem Felsstück.

234. 11. Wie sant Bat ein strengs leben fürt mit grosser abstinentz vnd hertikeit. Der Heilige, in der Höhle knieend; hinter ihm sein Jünger Achates. Ohne Monogramm.

235. 12. Wie sant Bat sin leben vollendt, mit grosser weinung alles volcks. Der Heilige, todt in seiner Höhle liegend, wird von mehreren Personen beweint. Das Monogramm sehr gross in der untern Ecke rechts.

236. 13. Wie sant Bat gar herlichen begraben, vnd ersamlich begangen wyrdt. Er wird am Fusse eines Felsens zur Erde bestattet. Zwei Engel tragen die Seele gen Himmel. Ohne Monogramm.

237. 14. Wie grosse wunderzeichen geschehen by dem grab sant Batten nach synem tod. Bei der Kluft steht eine Kapelle zu welcher Pilger wandern. Ohne Monogramm.

238. 15. Wie Achates sant Batten jünger stirbt, vnd by im wyrdt er begraben. Ohne Monogramm.

239. 16. Endlich sond wir nit vergessen. Marie als lob zu messen. Ir entpfenkniss rein vnd klar Alzyt gsin sag ich offenbar. Maria mit dem Kind in einer Glorie, auf der Mondsichel stehend. Links ein Wappen mit einem Steinbock, rechts ein solches mit einer Hecke und einem Weinstock. Unter der Mondsichel das Wappen des Adam Petri.

Folgendes Buch enthält nur zwei Holzschnitte von Urs Graf:

Christenlich bilgerschaft zum ewigen vatterland fruchtbarlich angzeigt in glychnufs vnd eigenschafft eins wegfertigen bilgers, der mit flyss vnd ylend sucht syn zitlich heymut, Gepredigt durch den hochgelerten herr Johans Geiler gnant von Kaifserfsberg, doctor der heiligen schrifft predicant löblicher gedechtnufs zu strafsburgk. (Basel 1512. Ad. Petri.) **N.** 14.

240. 1. (Titelblatt.) Ein Pilger naht einem Hause, unter dessen Thür Jesus steht, der ihm zu kommen winkt. Ein Engel, links oben, weist ihm den Weg. Landschaftlicher Hintergrund mit Wasser. Ohne Monogramm. [H. 0,065. B. 0,047.]

241. 2. Wie man die Schuld zalen sol. Ein Mann sitzt links an einem Tisch, um welchen mehrere Personen stehen, denen er Geld gibt. Monogramm links oben. [H. 0,062. B. 0,067. **B.** 14.]

Doctor murners narrenbeschwerung. (Strassburg bei Math. Hupfuff 1512) Dieses äusserst seltene Buch ist mit 97 Holzschnitten geziert. Zu 78 derselben wurden die Holzschnitte aus Seb. Brand's Narrenschiff benützt. 17 andere sind hingegen von Urs Graf, wie wohl nur zwei sein Monogramm tragen. Von den zwei übrigen ist der eine (der narren wychwasser) ein Abdruck eines viel ältern Holzstocks; zu dem andern (der narren bycht) wurde ein Holzstock von höchst geringem Machwerk aus der gleichfalls in Strassburg erschienenen schelmen Zunft des nämlichen Autors verwendet. Die Holzschnitte von Urs Graf sind:

242. 1. (Titelblatt). Ein Narr wird nackt in eine Badwanne gesetzt und von einem Pfaffen exorcisirt; ein zweiter Narr unterstützt ihn unter den Armen; ein dritter steht am Fussende der Wanne. Darüber steht in rothem Druck der Titel: Doctor murners narren beschwerung. Die Darstellung und den Titel umgiebt ein Bord, in welchem auf schwarzem Grund Narren abgebildet sind; oben ein knieender Narr, der sich in einem Spiegel besieht, zwischen zwei leeren Spruchbändern; auf den Seiten je zwei Narren, die beiden oberen auf Tellern oder Rasirbecken, die unteren auf Schellen stehend. Im unteren Bord zwei knieende gegeneinander gewandte Narren, welche Stäbe

zwischen den Zähnen halten und durch einen um ihre Hälse geschlungenen Strick mit einander verbunden sind. [H. 0,168. B. 0,112.]

Flüchtig aber geschickt in der Zeichnung und derb im Schnitt.

243. 2. Geuch vß brieten. Ein Narr kauert über drei Eiern, aus welchen Pfäfflein hervorkriechen. Das Monogramm rechts an einem Thürpfosten.

244. 3. Löffel schnyden. Ein Narr, neben einem Tisch sitzend, schnitzt Löffel. Sehr flüchtig behandelt.

245. 4. Die lenden schmieren. Ein Narr prügelt mit einem Stock ein Weib, welches am Boden liegt. Das Monogramm links an der Wand. Sehr flüchtig behandelt.

246. 5. Stiel vff die benck setzen. Ein Narr stellt auf eine Bank mehrere dreibeinige Stühle. Flüchtig behandelt wie No. 244.

247. 6. Under dem hietlin spilen. Ein Narr, an einer Bank sitzend, deckt die Würfel, die er wirft, mit einem Hute zu. Flüchtig behandelt, wie die vorhergehenden.

248. 7. Den Affen leren gygen. Ein Narr giebt einem jungen Närrchen eine Geigenlection. Das Notenblatt, auf das er mit dem Bogen zeigt, klebt an einer Mauer links.

249. 8. Eier wannen. Ein Narr wirft auf einer Wanne Eier in die Höhe.

250. 9. Den bundschuch vff werfen. Ein Bauer mit Schellenkappe hält eine Fahne, worauf der Bundschuh abgebildet.

Die voran beschriebenen neun Holzschnitte, sowohl die zwei mit Monogramm als auch diejenigen ohne dasselbe, siud skizzenhaft flüchtig in der Zeichnung, wie auch derb, theilweise selbst roh im Schnitt. Die folgenden sind weit vorzüglicher in der Behandlung und lassen die Eigenthümlichkeit Urs Graf's besser erkennen, wesshalb ich sie für eigenhändige Formschnitte halte.

251. 10. Ein lutenschlaher im hertzen hon. Ein Mädchen mit Federbarett sitzt links am Boden, die Laute spielend. Zwei junge Narren gehen Arm in Arm vorüber.

252. 11. Das kindt mit dem bad vßschitten. Ein Weib mit Schellenkappe leert einen Zuber mit dem darin befindlichen Kind in den Fluss.

253. 12. Ein esel vmb gelt schinden. Ein Narr ist im Begriff einen am Boden liegenden Esel zu schinden; ein anderer bringt ihm einen Beutel mit Geld.

254. 13. Das gouch geschrey. Ein Weib nach links gewendet, schmückt sich vor dem Spiegel; ein anderes schlägt mit dem Spinnrocken ihren am Boden sitzenden Mann, indem sie auf jene deutet:

Lieber Hans nym eben war
Wie vnser nachpürin trit do har
So schön vnd ouch so süberlich
Bekleidt so fyn vnd adelich
So du mich last so ellendt gon
Als ob ich dir nie dienst hett don etc.

255. 14. Ein rut vff syn eigen arß machen. Ein Narr, eine Ruthe bindend.

256. 15. Fründtlicher dienst vff der nußschalen. Ein Narr reicht einem andern die Hand, während ein dritter ihm eine Nussschale in einen Korb wirft, welchen jener hinter seinem Rücken hält.

257. 16. Mit dreck versigelen. Ein Narr liest aufmerksam einen grossen Brief, an welchem als Siegel das in der Ueberschrift Erwähnte hängt. Derselbe Holzschnitt ist auch benützt zu: Ein loch durch ein brieff reden.

258. 17. Vor den berren vischen. Ein Narr, in einem Fluss stehend, scheint zu fischen, während hinter ihm ein Fischgarn (im Basler-dialect: Bären) ins Wasser hängt.

259. 18. Die oren melken. Zwei Narren melken einen zwischen ihnen sitzenden König an den Ohren, indem jeder einen Kübel unterhält. [H. der Blätter 0,064. B. 0,072—0,078.]

Ausserdem sind die Blätter des Buches zu beiden Seiten mit Randleisten eingefasst, wovon mehrere gleichfalls Urs Graf's Zeichnung und Laune verrathen.

Enchiridion oder Handbüchlein eins christenlichen vnd ritterlichen lebens, in latin beschriben durch Doctor Eramum von Roterdam, vnd newlich durch Joannem Adelphum doctor vnd statartzet zu Schaffhusen vertütschet. (Basel 1520. Adam Petri.)

260. 1. Der christliche Ritter in der Mitte zwischen einem Engel, der ihm das Stundenglas zeigt und dem Teufel, der ihm mit einem Blasbalg in die Ohren bläst. [H. 0,075. B. 0,098.]

261. 2. Der christliche Ritter zwischen der Tugend, welche ihm die Dornenkrone, und dem Laster (einem alten Weib) welches ihm einen Geldsack anbietet; in der Luft zwei Engel mit Pfeilen. [H. 0,074. B. 0,098.]

262. 3. Der christliche Ritter mit dem Crucifix schreitet nach rechts, und achtet nicht auf die beiden links stehenden Spötter. [H. 0,074. B. 0,098.]

263. 4. Der christliche Ritter schiesst mit der Armbrust nach einem Crucifix. Vor ihm liegen Dornenkrone, Geldsack und Goldpokal. [H. 0,076. B. 0,100.]

264. 5. Das Baslerwappen von zwei Basilisken gehalten. Auf einem Spruchband oben steht: inclyta Basilea. Unten: Adam Petri, und das Signet dieses Druckers. [H. 0,065. B. 0,047.]

Die Ausführung der vier Holzschnitte 260—263 ist nachlässig; auch trägt keiner derselben das Monogramm des Urs Graf; doch scheinen sie ihm anzugehören.

b. Einzelne Holzschnitte.

265. Joab tödet den Amasa. Landschafticher Hintergrund mit Stadt. Auf einem Spruchband über den beiden Figuren liest man: Dixit itaque Joab ad Amasam etc. Monogramm und Boraxbüchse. [H. 0,192. B. 0,124. B. 1.]

266. Christus in Gethsemane, und andere Scenen der Passion in einer Landschaft. Grosses Blatt aus zwei Holzstöcken zusammengefügt. Monogramm in der Mitte unten. [H. 0,380. B. 0,515. *B. 7.]

267. Die Geburt Christi, in Hortulus animae zu Teutsch. Basel durch Thoman Wolff. MDXIII. *N. 1.

268. Das Opfer der Maria im Tempel. (In dem Werk: Die siben Alter, oder Bilgerschaft der Junckfraw Maria, von Pamphil Gengenbach. 1521) *N. 3.

269. Die Berufung des Petrus. *N. 8 [1]).

270. Maria mit dem Kind. Brustbild. Zwei Engel halten eine Krone über dem Haupte der heiligen Jungfrau. Das Kind hält auf seinem linken Händchen einen Papagei. Monogramm und Boraxbüchse. [H. 0,185. B. 0,124. *B. 9.]

271. Die h. Jungfrau, das Kind auf dem Arme haltend, dem sie einen Apfel reicht. Links Kaiser Heinrich II. als Erbauer des Basler Münsters, rechts St. Pantalus, erster Bischof von Basel. In der Mitte des Sockels das bischöfliche Wappen zwischen dem Reichs- und dem Stadtwappen. Dazwischen die Jahrzahl 1514 und das Monogramm. [H. 0,109. B. 0,186.] Als Titelblatt in Breviarii Basiliens. pars Hymelia etc. dienend.

272. Unser Fraw gnedig zu kilchofen im Preysgau. Maria mit dem Kind auf einer Rasenbank sitzend; zwei schwebende Engel halten eine Krone über ihrem Haupt. Links unten ein Wappenschild mit einer Pflugschaar; rechts, ein zweites mit einer Sichel. Darüber die obenstehende Inschrift. Unten: Aue maria alta stirps lilii castitatis. [H. 0,124. B. 0,100. N. 4.]

[1]) Vielleicht No. 148 aus der Furterschen Ausgabe der Postilla, welche Nagler nicht kannte.

273. Maria auf dem Thron, das Kind in den Armen; links St. Ulrich, rechts St. Afra, die Schutzheiligen von Augsburg. Auf dem Thronhimmel steht: Ave Maria gracia P. Ohne Monogramm. [H. 0,113. B. 0,087.] Dieses Blatt befindet sich als Titelblatt in *Pars estivalis secundum ritum alme ecclesie Augustensis.* (Basel 1512.) Neben der ersten Seite des Textes befindet sich:

274. Bathseba, in einem Brunnen sich badend, und von zwei Frauen bedient. David sieht zu einem Fenster herein. Auf dem Brunnenstock ein nackter Knabe als naiver Wasserspender in der Art des Brüsseler Manneken-pis. [H. 0,126. B. 0,081.]

Die Randleisten in diesem Buch sind auch von Urs Graf. Die schmale Obere hat das Täfelchen mit seinem Monogramm.

275. Auf einem von Gebäuden begrenzten Platz stehen sieben Bürger im Gespräch, zu welchen ein Soldat mit einer Hellebarde herantritt. Das Monogramm links unten. Grosses Blatt. [H. 0,317. B. 0,222. (Verkleinerte Copie im Archiv f. d. z. K. Bd. XI. S. 90.)]

276. Christus von seinen Aposteln umgeben. Vier Weiber nahen sich ihm, von welchen die Vorderste ihn knieend anfleht (vielleicht die Mutter der Söhne Zebedäi. Math. XX. 20). Bewegter landschaftlicher Hintergrund mit mittelalterlichem Schloss, zu welchem eine Brücke führt. Das Monogramm (No. 5) in der Mitte unten. [H. 0,318. B. 0,223.]

277. Pyramus und Thisbe. Thisbe in altdeutschem Costüm steht händeringend bei der Leiche des mit einem Schwert durchbohrten Pyramus. Rechts ein Brunnen, in dessen Wasser sich der Mond spiegelt. An einem knorrigen Baum steht ein Grabstein mit hebräischer Inschrift. In der Mitte unten das Monogramm, neben welchem der Name PYRAMVS auf einem Spruchband. Im Hintergrund ein Löwe. Dieses Blatt wie auch Nr. 276 sind aus Urs Graf's früherer Zeit und reihen sich in Zeichnung und technischer Behandlung den bessern Blättern der Passion Nr. 1—25 an. [H. 0,314. B. 0,222. P. 115. N. 19.]

278. Ein Mönch wird von zwei Bischöfen gekrönt. In einer gothischen Capelle setzen zwei Bischöfe einem in demüthig gebeugter Stellung zwischen ihnen stehenden Mönch eine dreifache Krone auf, und zwar so, dass der Bischof rechts die unterste, derjenige links die mittlere, und ein darüber schwebender Engel die oberste Krone hält. In der Mitte oben erblickt man Gott Vater. Zu beiden Seiten oben reiche gothische Eckverzierungen, aus welchen links ein Mönch, rechts eine Nonne herausschauen. In der Mitte unter dem gekrönten Mönch das Monogramm. Ein Hauptblatt, gut gezeichnet, die Köpfe voll Ausdruck, kräftig im Schnitt. [H. 0,304. B. 0,226.]

279. Die Fürbitte. Vor Gott Vater, welcher zur Linken mit Schwert und Reichsapfel thront, knien Christus und Maria, ersterer auf seine Wunden weisend, letztere ihre Brüste zeigend; hinter ihnen eine Schaar Engel, und in der Mitte oben der h. Geist als Taube. Die Fürbitte scheint zu Gunsten eines Mannes gedacht, welcher links unten, in einer Landschaft knieend, in flehentlicher Geberde seine Hände zu Christus und seiner Mutter emporhebt. Auf einem Wegsteine rechts unten das Monogramm mit dem Baselstab. Die Jahrzahl 1514 befindet sich am Thronhimmel. [H. 0,150. B. 0,119. P. 114. N. 18.]

280. Der lauernde Tod. Am Fusse eines dürren Baumes, auf welchem der Tod, auf seine Sanduhr weisend, lauert, stehen zwei Landsknechte, der eine auf sein grosses Schlachtschwert sich stützend, der andere eine Lanze haltend. Neben ihnen sitzt links im Grase eine Dirne, die ein Hündchen im Schooss hält. Den Hintergrund bildet ein See mit reizender Schweizerlandschaft. Das Monogramm (Nr. 7) mit der Jahrzahl 1524 befindet sich am Hauptaste des Baumes. [H. 0,203. B. 0,117. Gleich ausgezeichnet in Zeichnung wie in Ausführung. P. 132. N. 20.]

281. Der Papst auf seinem Thron sitzend, empfängt eine Deputation von Rechtsgelehrten und Mönchen. Der Vorderste, welcher vor ihm kniet, deutet auf ein Buch, welches der Papst offen auf den Knien liegen hat. Von dem Buch geht ein Ast aus, welcher in seinen Windungen im untern Rand fünf runde Darstellungen umrahmt, den Inhalt der fünf Bücher andeutend: (Judex, Judicium, Clerus, Sponsalia, Crimen.)[1] Zu beiden Seiten kandelaberartige Ornamente, wovon dasjenige links den Namen VRSVS zeigt. Darüber, in einem bogenartigen Fries, sieben geflügelte Knaben in possierlichen Stellungen. Auch die beiden Zwickel neben dem Bogen sind mit je einem Knaben ausgefüllt, von welchen derjenige rechts auf einem Steckenpferd reitet und ein Windspiel hält, der andere eine Art von Schild vorstreckt. Das Monogramm am Thronhimmel des Pabsts. [H. 0,235. B. 0,195. P. 132. N. 21.] Wurde in folgenden Werken als Titel verwendet, welche sämmtlich 1511 aus der Offizin der vereinigten Buchdrucker Joh. Amerbach, Petri und Froben hervorgegangen sind: 1) *Clementis Quinti Constitutiones in concilio vienensi edite.* (Der Name des Pabstes Clemens V. steht in rothen Lettern über dem Holzschnitt. 2) *Sextus decretalium liber a Bonifaicio VIII in Concilio Lugdunensi editus.* (Der Holzschnitt trägt hier die Ueber-

[1]) Eine ähnliche Darstellung findet sich schon in einer Ausgabe in 4⁰ von 1494 sowie von 1500 der nämlichen Verleger; ebense in Pariser Ausgaben in fol. von 1499 und 1519 in 4⁰ von 1509 und 1522, in Lyoner Ausgaben in fol. von 1519 und 1584

schrift: Bonifacius VIII). 3) *Gregorii IX Decretalium liber accuratissime emmendatus cum concordantiis, annotationibus et additionibus marginalibus.* Ueber dem Holzschnitt in rothen Lettern: Gregorius IX.

282. Gratianus sammelt die Decretalen. Gegenstück zum Vorigen. Der Mönch Franciscus Gratianus, in seiner Zelle sitzend, schreibt in ein Buch, das auf seinen Knien ruht, und in welchem die Worte „Humanum genus", mit welchen sein Werk beginnt, lesbar sind. Mit dem Kopf wendet er sich nach rechts, als horche er auf die hinter ihm sitzenden und stehenden Personen, von welchen ihm jeder ein offenes Buch entgegenhält. Die vorderste (sitzende) Reihe besteht aus den drei Kirchenvätern Augustinus, Hieronymus und Gregorius. Die architectonische Einfassung dieser Darstellung enthält in logenartigen Gehäusen die Brustbilder, (links) von Moses, Hiob, David, Jesaias, Jeremias; (rechts) die vier Evangelisten; unten Ambrosius und Gregorius; zwischen letztern ein Engelchen, eine Fackel haltend; im obern Fries zwischen Festons Hieronymus und Augustinus[1]). Ohne Monogr. Gehört zu dem Werk Decretum Gratiani, Ausgabe von 1512 der nämlichen Verleger, wie der vorerwähnten Decretalen. [H. 0,233. B. 0,190. P. 132a. N. 21. a.]

283. Eine Satyrenfamilie. Ein stehender Satyr bläst in ein Horn; zu seinen Füssen sitzt ein nacktes Weib, welches einen Knaben zu sich heranzieht. An einem Aste des dürren Baumes hängt das Täfelchen mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1520 (No. 8). In diesem schönen und sorgfältig behandelten Blatt hebt sich die Zeichnung weiss vom schwarzen Grunde ab. [H. 0,202. B. 0,116. P. 116. N. 23.]

284—299. Die Bannerträger der dreizehn Orte der Eidgenossenschaft, nebst den drei zugewandten Orten. Dieselben sind im bekannten Landsknechtskostüm abgebildet, und tragen in der Rechten das Standespanner, während ihre Linke auf dem Knopf ihres grossen Schwertes ruht. Der Name des betreffenden Kantons ist auf jedem Blatt angegeben. Wie das vorhergehende Blatt weiss auf schwarzem Grund. [H. 0,191. B. 0,107—0,109. P. 118—130. N. 27.[2])]

284. 1. Zürich. Im Profil, nach rechts schreitend.

285. 2. Bern. Von hinten gesehen, nach links.

---

[1]) Auch dieses Blatt hat seine Vorgänger in Ausgaben in 4⁰ der näml. Verleger von 1493 und 1500. Eine Lyoner Ausgabe von 1519 ist beinahe Copie des Holzschnittes von Urs Graf.

[2]) Nagler giebt nur acht Blätter an, von welchen er allein Unterwalden beschreibt. Passavant sagt irriger Weise, dass kein Blatt das Monogramm trage, während sich doch solches auf zwei Blättern, Freiburg und Unterwalden befindet.

286. 3. Uri. Ein Geharnischter, nach links schreitend.

287. 4. Schwyz. Von vorne gesehen, nach rechts schreitend.

288. 5. Unterwalden. (Mir nicht bekannt aber von Nagler beschrieben.) Monogr. und Jahrzahl 1521.

289. 6. Zug. Im Profil, nach rechts schreitend.

290. 7. Glarus. Von vorne gesehen; Kopfwendung nach links.

291. 8. Basel. Von hinten gesehen; Kopf im Profil nach rechts. Unter dem linken Fuss die Jahrzahl 1521.

292. 9. Freiburg. Im Profil, nach rechts schreitend. Das Monogr. mit dem Dolch in der Mitte unten.

293. 10. Schaffhausen. Von vorne gesehen, Kopf im Profil nach links. Rechts die Jahrzahl 1521.

294. 11. Luzern. (Mir unbekannt).[1])

295. 12. Solothurn. (desgl.)[1])

296. 13. Appenzell. Nach links schreitend, mit zurückgewandtem Kopf.

297. 14. St. Gallen. Nach rechts schreitend mit aufgehobener Linken.

298. 15. Chur. Ganz von hinten gesehen.

299. 16. Wallis. Im Profil, nach links gewandt. —

300. Ein Landsknecht nach rechts schreitend, eine kleine Fahne mit der Rechten empor haltend, worauf die Jahrzahl 1527 zu lesen. Bemerkenswerth ist das mit Federn überreich geschmückte Barett. Obwohl auf weissem Grund, hebt sich in der Figur Zeichnung und Schraffirung weiss von schwarzem Grunde ab. Ohne Monogr. [H. 0,204. B. 0,123. P. 131.] Der Holzstock in der Basler Kunstsammlung.

301. Die Wappen der Eidgenossenschaft. Den oberen Theil des Blattes nimmt ein von Löwen gehaltenes Reichswappen ein. Rechts vom Wappenschild ein Täfelchen mit dem Monogramm[2]). Darunter in vier Reihen eingetheilt sechszehn Wappen, von Schildhaltern gehalten, nämlich: Luzern, Schildh. ein nackter Mann; Zürich, ein Löwe; Bern, ein Bär; Uri, der Stier von Uri; (ein Mann das Horn blasend) Zug, ein Krieger mit Helm und Hellebarde; Schwyz, ein Eidgenoss mit Barett und Hellebarde; Unterwalden, ein Greif; Glarus, ein Engel; Solothurn, ein

---

[1]) Ich räume diesen beiden Kantonen, sowie auch Unterwalden, je eine Nummer ein, weil sie zweifelsohne in andern Sammlungen existiren.

[2]) Passavant beschreibt dieses Reichswappen allein unter No. 133 und Bartsch desgl. unter No. 17.

nacktes Weib; Basel, ein Basilisk; Freiburg, ein Mohr; Schaffhausen, ein Bock; Wallis, ein Krieger; Appenzell, ein Bär nach rechts gewandt; St. Gallen, ein Bär nach links; Graubünden, ein Steinbock. [Höhe des Gesammtblatts 0,163. Br. 0,103.] Dasselbe findet sich in: Ad divum Max. Aemilianum Romanorum imperatorum semper augustum Henrici Glareani in laudatissimum Helveltiorum foedus Panegyricon: (Basel. Ad. Petri 1514). Die Wappen kommen in der Schrift bei Erwähnung der betreffenden Orte auch einzeln vor. Ebenso figurirt das Reichswappen über der Dedication an Ioannes Caesario Juliacensi.

302. Die Apostel Petrus und Paulus. Beide stehen in einer Halle, jener links, mit dem Schlüssel, dieser rechts mit dem Schwert. Rechts ornamentale Umrahmung; in der obern Ecke rechts das Monogramm in einem Schild. [H, 0,124. B. 0,076. **B.** 10. N. 5.]

303. Ein Lautenspieler auf einem Baumstumpf sitzend. Monogr. rechts. Als Titel zu einer Anleitung zum Lautenschlagen. [H. 0,089. B. 0,067. N. 22.]

304. Der zwölfjährige Jesusknabe unter den Schriftgelehrten im Tempel. Im Hintergrund tritt Maria zur Thüre ein. An der Wand eine ABC-Tafel. Das Monogr. in der linken untern Ecke. [H. 0,095. B. 0,075.] [1])

305. Ein Kriegsmann, welcher einen alten Ritter mit dem Schwert durchbort. Darüber steht: In L. Vallam livoris et invidiae typus. Unten das Monogramm mit der Boraxbüchse. [H. 0,217. B. 0,122. ***N.** 24.]

306. Ein nach links schreitender Landsknecht mit Fahne und Schwert. Unten zwischen seinen Beinen das Monogr.. [H. 0,298. B. 0,178. ***N.** 25.]

307. Ein auf einem Baumstamm sitzender Krieger mit Schwert und Lanze. Monogr. und Jahrzahl 1513. [H. 0,104. B. 0,072. *N. 26.]

308 Ein flotter Eidgenoss mit Federbarett Zu seinen Füssen links das Basler Wappenschild; rechts ein Schild mit dem Monogramm des Buchdruckers Jacob von Pforzheim. [H. 0,074. B. 0,066.]

309. Ein knieender Andächtiger in einer Kapelle, welchem ein Priester die Hostie reicht. Ohne Monogr. [H. 0,057.

---

[1]) Für welches Buch dieser Holzschnitt ursprünglich bestimmt war, ist mir unbekannt. Er findet sich abgedruckt in spätern Ausgaben von Münsters Cosmographie von 1614 und 1628. Bartsch beschreibt das Blatt unter No. 15, jedoch unrichtig.

12*

B. 0,044.] Befindet sich in der Schrift Luthers: *Ein gut trostliche predig von der wyrdigen bereytung zu dem Hochwirdigen sacrament.* (Basel Ad. Petri 1519.)

310. Die Auferstehung von den Todten. Vier offene Gräber, aus welchen Menschen hervorsteigen. Ohne Monogr. Flüchtige Arbeit. [H. 0,057. B. 0,044.]

311. In einer Landschaft steht ein leeres Kreuz, um dessen Querbalken sich eine Schlange windet. Unten ein Schädel. Ohne Monogr. Letztere beiden geringen Holzschnitte befinden sich nebst Andern in Luthers Schrift: *Ein nützlich vnd fast tröstlich predig oder vnderrichtung, wie sich ein christenmensch mit freuden bereiten sol zu sterben.* (Basel. Ad. Petri 1520.)

c. Titeleinfassungen.

312. Titelbordüre mit dem Stammbaum des Petrus Lombardus. Im untern Bord liegt ein Bischoff mit der Ueberschrift „Petrus lombardus magister sententiarum episcopus Parrhisiensis." Der aus seiner Brust ausgehende Ast verzweigt sich nach rechts und links und bildet Blumen, aus deren Kelchen Mönche und Bischöfe, fünf auf jeder Seite, hervorragen. In der Mitte oben das von zwei Basilisken gehaltene Baseler Wappen. Das Monogr. rechts unten. [H. 0,168. B. 0,126.] Befindet sich in: *Questiones magistrales in divina subtillissimi Scoti volumina &c.* (Basel. Ad. Petri 1510.)

313. Grosse Titelbordüre mit dem Kaiser Maximilian. Denselben erblickt man in der Mitte oben, auf seinem Throne sitzend. Zu seiner Rechten steht, wie eine Tafel angiebt, Ferdinand, König von Castilien und Leon; zur Linken Karl, Graf von Flandern, Erzherzog von Oesterreich, Herzog von Burgund, jeder mit seinem Wappen. Darunter das Reichswappen, umgeben von den Wappen der sieben Kurfürsten; links unten ein nackter Mann mit einer Waffentrophäe auf einer Stange, rechts ein anderer mit einem Schild, worauf das Monogramm. Dasselbe befindet sich auch in der Randverzierung rechts. [H. 0,301. B. 0,215.] Angewendet in: *Divini Gregorii Nyssae Episcopi, qui fuit frater Basilii magni libri octo de homine etc. Argentorati, ex officina libreria Matthiae Schureri Selestensis, artium doctoris. Mense Maio an.* M. D. XII. N. 35.

314. Titelbordüre mit dem Triumph der Humanitas. Eine weibliche Figur, Humanitas, wird von zwei Personen, Tullius (Cicero) und Demosthenes in einem Wagen gezogen, während zwei andere, Vergilius und Homerus denselben von hinten stossen und ein nackter Knabe

vorangeht. Zwei Amorinen halten einen Baldachin über dem Wappen; derjenige links stützt sich auf ein Schild mit dem Reichswappen, der andere rechts auf das Basler Wappenschild. Das untere Bord bildet einen mit Füllhörnern verzierten Sockel, in dessen Mitte sich ein Täfelchen mit dem Monogramm befindet. Auf dem linken Bord steht auf einem Postament ein geflügelter Knabe, ein Rasiermesser in der Hand haltend; desgleichen rechts ein Weib mit Winkelmass und Halfter. Unter jenen liest man: *ΤΟΥ ΚΑΙΡΟΥ*; unter diesem: *Τ*^{ς} *ΝΕΜΕΣΕ*^{ως}. H. 0,272. B. 0.176. Dieser Titel befindet sich in: *Erasmi Roterodami, Germaniae decoris, Adagiorum tres, ac centuriae fere totiam.* (Basel J. Froben 1513.) Derselbe Verleger benutzte ihn später zu: *Farrago nova epistolarum Des. Erasmi Roterodami &c.* (Basel bei Froben 1519.) Doch fehlen in demselben die Namen der Personen unter der obern Gruppe. N. 31. P. 144.

315. Titelbordüre mit einem schwertumgürteten nackten Mann und einem nackten Weib auf Postamenten; in 4 Leisten welche zusammen ein Ganzes bilden. In der untern befinden sich zwischen zwei Säulensockeln zwei Engelchen auf Delphinen reitend, durch eine Vase, welche die Mitte einnimmt, getrennt. Auf dem Sockel links ist die Jahrzahl 1516, auf demjenigen rechts das Monogramm. (No. 6.) Die beiden Säulen tragen einen Bogen, neben welchem links ein römischer Soldat, rechts ein nackter Mann knien, die zusammen ein Seil halten, worauf zwei Engelchen, welche ein leeres Schild halten, rittlings sitzen. Neben den Säulen stehen auf candelaberartigen Postamenten links ein nackter Mann mit einem Schwert umgürtet, rechts ein nacktes Weib. Beide umbinden die Säulen mit quastenartigen Gehängen. H. 0,222. B. 0,168. Findet sich in *Divi Ambrosii episcopi Mediolensis omnia opera accuratissimi revisa.* (Basel. Ad. Petri 1516.) Desgleichen in: *Simon de Cassia De religione Christiana.* (1517.) In: *Joh. de Gerson quarta et nuper conquisita pars operum* sind nachlässigerweise die beiden Seitenleisten verwechselt, und die Säulen passen in Folge dessen nicht auf die Sockel und unter die Capitäle. In der Jahrzahl ist die 6 weggeschnitten.

316. Titelbordüre mit Adam und Eva und der Jahrzahl 1516. (Aus vier Leisten zusammengesetzt, welche zusammen ein Ganzes bilden.) Zwei Genien in der Mitte des untern Bords halten eine Vase, an welcher das Monogramm angebracht ist. In der Mitte des obern Bords Adam und Eva zu den beiden Seiten des Baumes, um welchen sich die Schlange windet; an den Baum gelehnt ein Schild mit dem Monogramm des Adam Petri. Die beiden Seitenleisten sind die nämlichen, wie bei Nr. 315, nämlich zwei Säulen auf jeder Seite, wovon die hintern einem

schwertumgürteten nackten Mann nnd einem nackten Weib als Postamente dienen. Doch reichen hier die Seitenleisten bis an den obern Rand, und das Stück mit Adam und Eva passt dazwischen, während bei No. 315 die obere Leiste mit dem Bogen und den Figuren daneben auf den Seitenleisten aufgesetzt ist, was die ganze Einfassung um so viel höher macht. Die Jahrzahl 1516 befindet sich im untern Bord auf den beiden Sockeln der Säulen vertheilt. H 0,177. B. 0,126. Benützt in H. Glareani: de ratione syllabarum brevis isagage. (Basel 1516. J. Froben.) Desgl. in Divi Amadei episcopis Lausaniae de Maria virginea matre Homiliae octo (Basel 1517.)

317. Titelbordüre mit dem Narren und dem Satyr. Freie Nachahmung des Dürerschen Titels P. 205. Im untern Bord halten zwei Engelchen ein leeres Schild. Rechts eine reich verzierte Säule (genau der Dürerschen entsprechend) hinter welcher eine weniger hohe einem Satyr als Postament dient. Im linken Bord steht auf einer Säule, woran sich ein Schild lehnt, ein Narr. (Bei Dürer ist es ein Reiher.) An der Säule hängt ein Täfelchen mit dem Monogramm. Das obere Bord zieren verschlungene Spruchbänder. [H. 0,168. B. 0,107.] Diente zu: *Institutio Principis Christiani saluberrimis referta praeceptis, per Erasmum Roterodamum.* (Basel 1516, bei J. Froben.)

318. Titelbordüre von 1519 mit Pyramus und Thisbe, dem Urtheil des Paris etc. Das untere Bord enthält rechts das Urtheil des Paris, links das tragische Ende von Pyramus und Thisbe. Letztere Gruppe befindet sich am Fusse eines Baumes mit speienden und pissenden nackten Knaben als Wasserspendern. Ueber demselben hängt der gefoppte Zauberer Virgil in einem Korbe, welchen die treulose Schöne, auf einem Postament in der linken obern Ecke knieend, an einem Seile hält. Als Gegenstück zu dieser Geschichte ist rechts die Rache Virgils für jenen erlittnen Schimpf dargestellt, was sich anständiger Weise nicht beschreiben lässt. Darunter David und Goliath. Das Monogramm rechts unten zwischen Paris und Venus. Die Jahrzahl 1519 rechts am Rande des Postaments der ihre Fackeln anzündenden Römer. In der Mitte oben eine muschelförmige Wölbung, über welcher zwei Engelchen ein leeres Schild halten. Dieser schöne Holzschnitt kömmt von 1519 an in Drucken des in Paris (sub scuto Basiliensi) ansässigen Basler Buchdruckers Conrad Resch vor z. B. in: *Annotationes Jacobi Lopidis Stunice contra D. Erasmum Roterodamum in defensionem tralatio. novi testamenti etc.* (Paris 1522.)

Die dritte Abtheilung dieses Buches hat folgenden Titel: *Annotationes Jacobi Lopidis Stunicae, contra Jacobum Fabrum stapulen. in epi. Pauli.* Um denselben befindet sich:

319. Titelbordüre mit spielenden nackten Knaben. Im untern Bord steht links ein flötespielender Knabe; fünf andere springen in verschiedenen Stellungen durch Reife. Im linken Bord zwischen Ornamenten zwei stehende Knaben; im rechten, auf einem Sockel, ein sitzender Knabe; über demselben ein Satyr mit dem Basler Wappenschild und einer eigenthümlichen Schlagwaffe. Im obern Bord zwischen Ranken zwei nackte Knaben und in der Ecke rechts das mit dem Dolch gebildete Monogramm Urs Grafs. [H. 0,203. B. 0,152.]

320. Titelbordüre mit Abraham, im Begriff seinen Sohn Isaak zu opfern. Ein Engel (rechts) hält ihm das Schwert zurück. Links ein mit einem Spruchband umwundener Baumstamm. Ueber demselben Gott Vater. Oben eine Nischenwölbung. Das Monogramm befindet sich am Altar. Rechts oben das Signet Frobens. [H. 0,123. B. 0,077.] Benützt zu: *Paraphrasis in Epistolas Pauli ad Timotheum et ad Philome unam per Des. Erasmum Rot.* (Basel bei J. Froben 1520.) Desgl. zu: *Paraclesis id est adhortio ad santissimum ac saluberrimum Christianae philosophiae studium etc. autore Erasmo Rot.* sowie auch zu: *Ratio seu Methodus compendio perveniendi ad veram Theologiam per Erasmum Roterodamum.* P. 134.

321. Titelbordüre mit den Dichtern, Philosophen und Geschichtschreibern des Alterthums. Unteres Bord. In der Mitte eines Hofes, an dessen Ecken Brunnen angebracht sind, steht ein Baum, dessen Krone durch die darüber gedruckte Dedication des Froben verdeckt ist. Der obere Theil und die Seiten werden durch zwölf logenartige Gehäuse gebildet. Die oberste Reihe enthält die Brustbilder Homers, des Königs Salomon und des Hesiodus. Die andern neun Gehäuse enthalten je zwei Brustbilder: Aristides und Demosthenes, Plato und Aristoteles, Euripides und Aristophanes, Plutarch und Lucian, Cicero und Quintilianus, Plinius und Gellius, Theocrit und Pindarus, Virgil und Horaz, Livius und Sallustius. Ohne Monogr. aber unzweifelhaft von Urs Graf. H. 0,271. B. 0,190. P. III. p. 412, 121.[1]) Kömmt von 1515 an in mehrern Froben'schen Ausgaben der Chiliades von Erasmus vor. Diese Einfassung umgiebt nicht den Titel, sondern die Dedication des Verlegers an den Leser.

322. Titeleinfassung mit fünf nackten Knaben. Unteres Bord: Zwei geflügelte halten ein Schild mit dem Signet des Jacob von Pforzheim Im linken Bord oben ein nackter Knabe auf einem Posta-

---

[1]) Es ist unbegreiflich, dass Passavant diese Einfassung Holbein zuschreiben konnte, mit welchem sie nicht das Geringste gemein hat.

ment, nach rechts schreitend; rechtes Bord: ein Knabe hält einen Teller (oder einen Hut?) über seinem Haupt in die Höhe, auf welchem ein anderer Knabe steht, dessen Kopf mit einem Hut bedeckt ist, worauf sich Grafs Monogramm befindet. Oberes Bord mit Ornament. H. 0,116. B. 0,077.] In Luthers Schriften: De Authoritate iudicandi qualecunque doctrinae genus Penes ecclesiam sita etc. (Basel 1524), und: De Sacramento Eucharistiae contio dignissima &c.

323. Titelbordüre mit dem Namen Maria. (Aus 4 Leisten zusammengesetzt, die zusammen ein Ganzes bilden.) Delphinenartige Voluten, je zwei auf jedem Bord gegeneinandergewandt, bilden eine symmetrische Einfassung, deren innerer Raum schwarz ausgefüllt ist. In den beiden obern Ecken befindet sich je ein Engelchen. Auf einem Täfelchen in der Mitte des obern Bords steht der Name Maria. Ein ähnliches Täfelchen im untern Bord enthält das Monogramm und die Jahrzahl 1513. H. 0,170. B. 0,122. Diese Einfassung wurde zu einer grossen Anzahl von Werken, die aus Adam Petri's Offizin hervorgingen, verwendet z. B. bei Marci Maruli spalatensis Bene vivendi instituta etc. Bei spätern Verwendungen wurde die Jahrzahl geändert; auch finden sich Titel, wo beide Täfelchen weiss sind.

324. Titelbordüren mit den Medaillons von König und Königin. Das breite obere Bord zeigt einen verzierten Bogen, über welchem ein plumper Feston hängt. In der linken obern Ecke befindet sich in einem Medaillon die Büste eines Königs, und unter demselben ein Täfelchen mit dem Monogramm. In derjenigen rechts das Brustbild einer Königin. Der Raum dazwischen ist mit delphinenartigen Voluten ausgefüllt. Das untere Bord zeigt links und rechts je einen Sockel; auf jenem liest man: ESIMI; auf diesem ADAM. In der Mitte befindet sich eine plumpe Vase zwischen zwei Delphinen. Die Seitenleisten sind aus nicht sehr geschmackvollen Ornamenten gebildet. H. 0,224. B. 0,144. Höhe des obern Bords, welches auch mit andern Seiten- und unteren Leisten vorkömmt (z. B. in den zwei ersten Bänden von Gersonis opera. Basel 1516,) Die Einfassung findet sich in mehrern Druckwerken des Adam Petri z. B. in: *Ambrosius Calepinus Bergomatus professor devotus ordinis Eremitarum sancti Augustini*: *Dictionarium latinarum e greco pariter dirivantium etc.* (1512.)

325. a—h. Acht Leisten auf schwarzem Hintergrund, welche sich in verschiedenen Zusammenstellungen zu meherern Titel- und Dedications-Einfassungen in Folio-Druckwerken aus der Offizin des J. Froben verwendet finden.

a. Seitenleiste. Ein nackter Knabe am Fuss eines geschmack-

vollen Ornamentenfrieses, auf welchem zu oberst ein Satyr die Schalmei bläst. [H. 0,271. B. 0,027.]

b. Seitenleiste. Reiches Ornament, in dessen Mitte ein geflügeltes halb menschliches, halb thierisches Wesen sitzt. Zu oberst ein Engel. [H. 0,271. B. 0,037.]

c. Obere Leiste. Geschmackvolle Festons, in der Mitte ein Cherubskopf. [H. 0,032. B. 0,132.]

d. Untere Leiste. Zwei Engel halten ein leeres Schild; neben jedem der beiden steht ein Schalmei blasender Engel. [H. 0,054. B. 0,132.]

Letztere beiden Leisten sind nach Dürer (P. 205), mit geringen Abänderungen, copirt. So ist bei diesem in der obern Leiste an Stelle des Cherubskopfes der Kopf einer Eule. In der untern Leiste enthält das Schild das Wappen Pirkheimers.

In obiger Zusammenstellung (a links, brechts) findet sich die Einfassung in: *Novum instrumentum omne, diligenter ab Erasmo Roterodamo recognitum et emendatum etc.* (Basel, J. Froben 1516) ferner in: *Lodovici Caelii Rhodigini Lectionum antiquarum libri XVI. Frobenianis excusi typis apud inclytam Basileam.* (1517.) Endlich in: *Testamentum omne, tertio iam ac diligentius ab Erasmo Roterodamo recognitum.* pag. 71 um den Anfang des Evangeliums St. Marci.

e. Seitenleiste. Auf einer reich verzierten Säule, in der Art der Dürerschen, steht Eva, die Schlange in der Hand haltend. Im obern Theile der Säule stehen die Buchstaben M. V. A. unter einander. In der Mitte der Säule liest man VRS. [H. 0,272. B. 0,029.]

f. Seitenleiste. Zwei Säulen, die eine reich verzierte im Vordergrund, die einfachere hinter derselben zurückstehend; auf letzterer ein nacktes Kind vom Rücken gesehen. [H. 0,271. B. 0,037.] Diese Leiste ist gleichfalls der obenerwähnten Dürer'schen Titelbordüre P. 205 entnommen; der einzige Unterschied besteht darin, dass bei Dürer an der Stelle des nackten Kindes ein Satyr mit Rohrpfeife auf der hintern Säule steht.

g. Obere Leiste. Zwei geschmackvoll geschlungene Füllhörner. [H. 0,031. B. 0,132]

h. Untere Leiste. Zwei Engel halten ein Schild mit der Inschrift IOANNES FROBENIVS VIS TYPSIS EXCVDEBAT. (In einigen Werken heisst es abgekürzt: Jo. Frobe. typis excudebat, und darunter: *ΜΩΜΗΣΕΤΑΙ ΤΙΣ ΘΑΣΣΟΝ Η ΜΙΜΗΣΕΤΑΙ.*) Zu den Seiten geschmacklose Vasen. Das Monogramm Urs Grafs am Boden rechts. [H. 0,054. B. 0,133. N. 28. P. 137.]

Letztere vier Leisten finden sich in dem vorerwähnten Buch: Lodo-

vici Caelii Rhodigini um die Dedication an Joannem Grolierium; desgl. zweimal in Testamentum omne, tertio iam ac diligentius ab Erasmo Roterodamo recognitum, Ausgabe von 1522, näml. auf der 1. Seite des Ev. Mathäi, und pag. 323 um den Anfang der Epistola Pauli apostoli. Ausserdem kommen in folgenden Werken Combinationen dieser Leisten vor:

a. f. c. h. Auf Seite 1 der vorerwähnten Ausgabe von 1514 des: Novum instrumentum omne etc.

e. f. g. d. In der Ausgabe von 1515 der Adagia.

f. a. c. h. In der Ausgabe von 1519 des Novum testamentum omne multo quam antehac diligentius ab Erasmo Roterodamo recognitum etc. um den Anfang des Evangeliums Mathäi.

a. b. g. d. Ebendaselbst; um den Anfang des Evangeliums des Marcus. pag. 71.

Endlich enthält folgendes Sammelwerk drei verschiedene Zusammenstellungen: Ex Recognitione Des. Erasmi Roterodami: C. Suetonius Tranquillus. Dion. Cassius Nicaeus. Aelius Spartianus. Julius Capitolinus. Aelius Lampridius. Vulcatius Gallicanus. Trebellius Vopiscus Syracusius. Quibus adiuncti sunt sex. Aurelius Victor Eutropius. Paulus Diaconus. Ammianus Marcellinus. Pomponius Laetus Ro. Jo. Bap. Egnatius venetus 1518 [1]).

1. e. b. c. d. pag. 456 Titel zu Eutropius de gestis romanorum.

2. a. f. g. h. pag. 565. Ammiani Marcellini rerum gestarum liber primus.

3. a. f. c. d. pag. 769. Dedication an Francisco Borgiae episcopo, zu Romanae Historiae compendium.

326. Architektonische Titeleinfassung in Form eines Epitaphs. In der Mitte des Sockels das Reichswappen in einem Rund. H. 0,160. B. 0,120. In Cicero de officiis, 1512 (Strassburg bei Schürer.) Die nämliche mit einem Ornament darüber in Conradi Celti Protucii . . . libri odarum quatuor etc. (1513.) H. 0,192. B. 0,120.

327. a—d. Vier schmale Einfassungsleisten.

a. Candelaberartige Ornamente; zu oberst eine Urne, aus welcher Feuer emporlodert. Länge: 0,232. B. 0,017.

b. Fünf Engelchen in verschiedenen Stellungen, die vier obern auf Schellen stehend. Länge: 0,232. B. 0,017.

c. Vier nackte Knaben, durch Reife kriechend. Länge: 0,146. B. 0,017.

---

[1]) Diesen Haupttitel umgiebt die Einfassung mit dem Bild des Hoflebens, von Ambr. Holbein. P. 3.

d. Ein schön geschlungenes Spruchband. Länge 0,146. B. 0,017.

In dieser Zusammenstellung kommen sie vor: Zweimal im Novum testamentum omne 1519, Anfang des Evangeliums Johannis und der Apostelgeschichte. Im Nov. Test. von 1516 pag. 225 sind die beiden Seitenleisten a (rechts) und b (links) mit der Oberleiste c und g (letztere unten) von No. 317 zusammengesetzt. —

Es bedarf schliesslich kaum der Erwähnung, dass das vorstehende Verzeichniss keinen Anspruch auf Vollständigkeit macht. Abgesehen von den Blättern, welche dem Verfasser unbekannt geblieben sind, musste er auch eine Anzahl solcher übergehen, welche sich nicht mit Sicherheit als Arbeiten Urs Grafs bestimmen lassen. Zu diesen gehört unter Andern ein Folge von sogenannten Metallschnitten, welche ein dem Urs Graf'schen ähnliches Monogramm zeigen, nämlich die 8 Blätter des Vater unser. (P. 106—113, N. 10.) [1]) Gegen diese walten folgende Bedenken ob: Erstens ist der Character der Zeichnung und Composition dem Urs Graf durchaus nicht entsprechend sondern entschieden holbeinisch. Unser Künstler wäre also hier, falls das Monogramm ihm wirklich angehören sollte, nur als Formschneider betheiligt. Aber auch das Monogramm muss angefochten werden, indem in sämmtlichen Blättern der um das V geschlungene Buchstabe eher die Form eines C, als eines G hat. Dazu kömmt, dass ein in der Behandlung diesen Blättern vollkommen entsprechender schöner Metallschnitt, die Titeleinfassung mit der sterbenden Cleopatra nach Holbein (Pass. III S. 406, Nr. 96, Copie 6.) die zwar getrennten, aber sonst gleich geformten, Buchstaben C. V. zeigt, woraus hervorgeht, dass es in Basel einen geschickten Formschneider gab, dessen Namen den genannten Initialen entsprach.

Zwei Kategorien von Holzschnitten mussten unberücksichtigt bleibe . Erstens die Zierleisten, deren Graf eine ziemliche Anzahl fertigte, von welchen aber nur diejenigen im Verzeichniss aufgenommen sind, welche Theile zusammengehörender Titelbordüren bilden nicht aber die einzelnen Leisten, welche die Buchdrucker zu beliebigen Zusammenstellungen verwendeten. Endlich hat Graf eine Anzahl Unzial-Alphabete für verschiedene Buchdrucker verfertigt, deren einzelne Beschreibung zu weit geführt haben würde.

---

[1]) Siehe H. Holbein d. J. in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen von C. Fr. von Rumohr. S. 112. Woltmann, Holbein u. s. Z. Bd. II. S. 432.

Zwei Bilder von Jan van Goyen und A. van Ostade in Braunschweig.

Die Braunschweiger Galerie ist bekanntlich an vielen seltenen holländischen Meistern reich und deshalb sehr belehrend. Sie wäre dies aber auch noch in ganz anderm Grade, wenn der Blasius'sche Katalog nicht gar so wenig taugte. Die Menge der falschen Bezeichnungen ist ungewöhnlich gross. So finden sich mehrere unächte „Rembrandts", wie der für die Zeitschrift für bild. Kunst, Jahrg. V. S. 176, radirte Philosoph, die Grablegung (ebenda, S. 240), wozu das Münchener Bild doch wol nicht zu existiren brauchte, um dieselbe als Kopie zu erkennen. Das Bildniss des Mannes in Rüstung und Federhut, No. 159, das meines Erachtens von Bramer herrührt, heisst G. Schalcken, dessen glatte Manier weit von der kühnen, etwas oberflächlichen Behandlung des Bildes verschieden ist; das Porträt von Karel de Moor, No. 160, und der Seesturm von Ary de Vois, No. 726, dürften sich als Missverständnisse für Antonis Moor und Bellevois entpuppen. Unrichtig erscheinen auch die Bezeichnungen Es. van de Velde, Gefecht, No. 684, (meines Erachtens von Seb. Vrancx), Herri met de Bles, Anbetung der drei Könige, No. 416, ein Werk, das vollkommen in der Manier des Frans Francken gemalt ist, von dem die Galerie eine Reihe sehr schöner und ächter Bilder besitzt. Nicht jedes Käuzchen und jeder Fink deutet auf Herri und Vinckboons. U. s. w.

Genauer möchte ich hier noch auf zwei Bilder eingehen, welche ich als J. van Goyen und A. van Ostade beanspruche. Die kleine, geistreich mit bräunlich-grauen Tönen gemalte Dünenlandschaft No. 677 ist als Cornelis Molenaer, ein Landschaftsmaler der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, bezeichnet und mit zwei unverkennbaren Bildern (675 und 676) von dem spätern Haarlemer Klaes Molenaer zusammengebracht. Den Anlass dazu gab ein grosses, aus C und M verschränktes Monogramm, das von der Jahreszahl 1591 begleitet ist. Dasselbe erweist sich aber bei näherer Betrachtung als nachträglich auf das Bild geschrieben. Denn es wäre ja offenbar der Anachronismus auch zu gross;

im Jahre 1591 könnte ein derartiges Bild, das die Entwicklung der ersten dreissig Jahre des 17. Jahrh. in der holländischen Kunst voraussetzt, nicht entstanden sein. Dagegen entspricht das mit einem ähnlichen Monogramme bezeichnete Berliner Bild, No. 706, das wol mit Fug dem Cornelis beigelegt wird, in seiner Behandlung und grau-grünlichen Färbung jener Epoche. Meiner Ansicht ist jene Braunschweiger Landschaft unverkennbar aus der Palette des Jan van Goyen hervorgegangen; namentlich haben u. A. No. 66 der Wiener Ausstellung älterer Gemälde aus Privatbesitz, und ganz besonders das Bild der Dresdener Galerie, No. 1130, welches das Monogramm Goyen's und die Jahreszahl 1633 trägt, sowol in der Behandlung der Landschaft, als der der Figuren, die vollkommenste Verwandtschaft.

Das andere Bild ist No. 571, eine Gesellschaft von drei Bauern, die sich mit Trinken belustigen. Es gilt als „Adriaen Brauwer", trägt jedoch die Kennzeichen A. van Ostade's. Freilich nicht so, wie der Künstler gewöhnlich in der Phantasie der Kunstfreunde schwebt; das Bild gehört eben zu jenen der frühern Manier, die Manche nicht anerkennen wollten, wogegen aber W. Bode mit Recht seine Stimme erhoben hat. Jene frühern Bilder aus den 30er Jahren charakterisiren sich durch einen hellern, in's Bläulichgraue fallenden Ton, durch schwächere Zeichnung, durch stärkere Neigung zur Karrikatur und durch eine grössere Härte der Farbenzusammenstellung; kurz, es ist in ihnen im Vergleich zu seinen spätern Werken noch eine gewisse Rohheit bemerkbar. Auch die rothen Strichelchen in dem en face-Gesicht des uns zugewendeten Bauers sind charakteristisch für die frühere Zeit. Doch glaube ich nicht, dass unser Bild den allerfrühesten Arbeiten Ostade's angehört, es bildet vielmehr einen Uebergang zu seiner Manier in den vierziger Jahren, die man die goldige nennen dürfte und die auf der Wiener Ausstellung in drei vortrefflichen Werken vertreten war. Das Bild zeichnet sich durch eine stilvolle Komposition und durch eine gewisse grossartige Auffassung der Trinkenden aus, namentlich ist der Stehende zur rechten Seite ein Meisterwerk. Ich finde es übrigens verzeihlich, dass man das Werk dem Brouwer zugeschrieben; der Einfluss desselben auf Ostade ist allerdings in diesem Werke, wie überhaupt in der frühern Epoche, unverkennbar, ein Einfluss freilich, der sich nicht als direkte Schule geltend macht.

München, Mitte Oktober 1873

Wilhelm Schmidt.

Die neueste Auflage von J. Hübner's Katalog der Dresdener Galerie*).

Der jetzige Director der Dresdener Galerie, Professor Julius Hübner, versichert in der neuesten (vierten) Auflage seines Kataloges, welche Ende v. J. erschienen ist, „dass sie eine vielfach vermehrte und verbesserte ist, wenn schon natürlich nicht mehr in dem Umfange als die früheren.“ So ganz „natürlich“ scheint uns dies jedoch nicht: die vorige Auflage des Kataloges hätte einer so gänzlichen Umarbeitung bedurft, dass neben ihr sämmtliche Aenderungen und Zusätze seit dem ersten Erscheinen des Kataloges unerheblich hätten erscheinen müssen. So theilt das Verzeichniss der Dresdener Gemäldegalerie auch in seiner neuesten Gestalt noch dasselbe Schicksal mit den Katalogen der übrigen weltbekannten Galerien Deutschlands, der Berliner und Münchener Galerie: sie entsprechen sämmtlich weder der Bedeutung der betreffenden Sammlungen noch den Anforderungen der Kunstwissenschaft in ihrem heutigen Stande; den meisten Katalogen der auswärtigen Galerien von gleichem Rufe stehen sie entschieden nach: dem des Louvre, dem der Eremitage und zumal dem der National Gallery.

Der Katalog einer Gemäldesammlung von dem Umfange und der Bedeutung wie die Dresdener muss heutzutage nicht nur völlig unparteiisch und kritisch mit Benutzung alles wissenschaftlichen Materiales die einzelnen Bilder bestimmen, dieselben kurz aber präcis beschreiben, über ihre Herkunft, Erhaltung u. s. f. Rechenschaft geben, etwaige Bezeichnungen und Daten womöglich im Facsimile wiedergeben: er muss zugleich bei streng historischer Anordnung nach den neuesten Forschungen eine kurze Geschichte und Charakteristik nicht nur der Schulen, sondern auch der

---

*) Die hier zusammengestellten Notizen sollten ursprünglich als Beiträge dienen für einen wissenschaftlichen Katalog der Dresdener Galerie, welchen mein verstorbener Freund Albert von Zahn vorbereitete. Durch seinen Tod ist die Aussicht auf einen solchen Katalog wieder in weite Ferne gerückt, wesshalb ich jetzt das von mir gesammelte Material der Oeffentlichkeit übergebe.

einzelnen Künstler, zumal der massgebenden enthalten, um zugleich dem Kunstforscher brauchbares Material zu liefern und dem Publikum durch einen derartigen kurzen Abriss der Geschichte der Malerei die Handhabe zu bieten, die Gemälde schätzen und die Künstler kennen zu lernen.

Von diesen Erfordernissen erfüllt der Hübner'sche Katalog wesentlich nur eine, aber auch diese nur unvollständig: es ist nämlich die Eintheilung nach Schulen zu Grunde gelegt, und innerhalb derselben sind die Meister in der sehr ungenügenden Anordnung nach der Zeit ihrer Geburt aufgezählt; doch ist auch dieses System nur sehr mangelhaft innegehalten, so dass aus verwandschaftlichen, oder anderen mir nicht verständlichen Rücksichten zuweilen Künstler zusammengestellt sind, deren Geburtsjahre etwa um ein Jahrhundert auseinanderliegen. — Das Verdienst des Verfassers besteht bekanntlich darin, dass er uns eine Geschichte der Galerie wie der einzelnen Gemälde geliefert hat. Allein in Bezug auf die Herkunft der Bilder ist allerdings gewöhnlich Zeit und Summe der Erwerbung angegeben, darüber hinaus ist aber dieselbe selten verfolgt. Dagegen ist die Geschichte der Gallerie in einer Einleitung von 85 Seiten durch reichlich eingestreute Histörchen über die Ankäufe und Schicksale der Bilder, durch kritische Excurse und gar poetische Ergüsse über einzelne besonders schöne oder besonders gefährdete Gemälde von einer übermässigen Breite und Weitschweifigkeit. Auf dem dritten Theile des Raumes hätte alles Wissenswerthe gesagt werden können.

Was an der Einleitung, was namentlich auch durch praktischeren Druck an Raum sich hätte gewinnen lassen, hätte den passenden Platz geboten für die Biographien der Künstler, die nur sehr dürftig abgefunden sind, für eine kurze historische Uebersicht über die einzelnen Schulen, die wir vergeblich suchen, für Angabe der Stiche und sonstiger Reproductionen nach den Bildern u. s. f. Für jene biographischen Notizen, die sich auf Lebenszeit, Ort und (stellenweise) Angabe der Lehrer*) beschränken, erwartet man wenigstens strenge Benutzung aller neuen Forschungen. Dies ist aber nur der Fall bei der späteren flämischen Schule, für welche Hübner die Antwerpener Liggeren und den vortrefflichen, leider seit 10 Jahren nicht wieder neu edirten Katalog der Antwerpener Galerie benutzt hat. Den Verfassern ertheilt er sogar mehrfach die seltene Ehre, ihn zu citiren, wie leider auch Michiels' kritiklosem und tendenziösem Machwerk. Doch noch ein anderes vortreffliches neues Werk über holländische Malerei finden wir angeführt: van der Willigen's „Artistes de

*) Hier sei die unleidige Eigenthümlichkeit erwähnt, dass der Name des Lehrers stets in derselben fetten Schrift gedruckt ist, wie der des Künstlers.

Harlem"; und wir sollten danach fast erwarten, dass Prof. Hübner die neuen Forschungen über holländische Künstler kenne und dieselben benutzt hätte. Darin werden wir aber böse enttäuscht; denn selbst v. d. Wittigen's vielfache Berichtigungen sind nur in einigen wenigen Fällen benutzt: Die Resultate seiner Forschungen über die beiden Berck-Heyde, Jacob van Ruisdael, Ph. Wouwerman*), Isaak van Ostade, Th. Wyck, Berchem u. a. hervorragende Künstler sind einfach ignorirt. Die Publicationen von Kramm, Immerzeel u. a. holländischer Forscher scheint der Verfasser ebenfalls nicht zu kennen. James Weale finden wir von ihm angeführt (ad Nr. 1719), vermuthlich kennt er aber dessen verdienstvolle archivalische Forschungen nicht; sonst würde er sie nicht falsch citiren („Memlink lebte noch um 1509"!). Begreiflich ist es, dass es bei den anderen Schulen nicht viel besser steht: bei den Spaniern, bei den Italienern namentlich sind die biographischen Notizen ebenso dürftig als falsch. Dass H. Hübner den reichen Entdeckungen folge, welche ein lobenswerther Lokalpatriotismus jährlich für Kunst- und Künstlergeschichte in Italien zu Tage fördert, ist kaum zu verlangen: H. Hübner ist ja Künstler! Aber ein so weltbekanntes Werk wie Crowe & Cavalcaselle „history of Painting in Italy" schlägt man doch einmal nach, wenn man einen Katalog über italienische Gemälde anfertigt. Doch das ist etwas mühsam, und ebenso ist es hart, wenn man an eine alte Ausgabe des Vasari gewöhnt ist, sich noch zu einer neuen kritischen Ausgabe desselben — zu der bekannten Le Monnier'schen zu bekehren. Und dennoch möchte ich Ihnen dies empfehlen, Herr Professor, im aufrichtigen Interesse Ihrer eigenen Bequemlichkeit: Denken Sie sich, vor einigen Jahren erschien als Abschluss jener Vasari-Ausgabe ein alphabetisches Verzeichniss aller von Vasari erwähnten Künstler, welches zugleich die Notizen über ihre Lebenszeit nach den neuesten Forschungen angiebt. Danach können Sie ganz prächtig in einer Viertelstunde alle die Irrthümer in den biographischen Angaben über Botticelli, Ghirlandajo, Signorelli, Andrea del Sarto, Pordeone, Bordone, Marcone u. s. w. u. s. w. einlassen. Sie erlassen mir daher wohl, dass ich Ihnen hier alle die nothwendigen Berichtigungen selbst mache; ich möchte gern den Raum benutzen für eine schwierigere und wichtigere Aufgabe, für eine Besprechung des kritischen Theiles Ihres Kataloges, der Benennungen der Gemälde.

---

*) Dass der Verfasser das Todesjahr 1688 statt 1668 angiebt, beruht wohl auf einem Druckfehler. Aber auch solche sind in einem Kataloge nicht erwünscht, zumal wenn sie sich von Auflage zu Auflage fortpflanzen: So finde ich z. B. auch noch jetzt als Geburtsjahr des M. Heemskerk 1598 (statt 1498) angegeben; ferner sind die beiden Bilder Nr. 1299 und 1303 auch in dieser Auflage wieder verwechselt

Hier wende ich mich zunächst wieder direct an den Verfasser, weil ich annehmen darf, dass mir derselbe in einer Beziehung ebenso dankbar sein wird wie für obige Notiz, und dass er wie diese, auch die folgenden Angaben als Material zur Verbesserung der nächsten Auflage unter dankender Nennung meines Namens verwenden wird. Prof. Hübner giebt in seinem Kataloge die Künstlerinschriften und Daten auf den Bildern an und benutzt dieselben mit Recht als Sätze für die Benennung der Gemälde. Wenn er diese Prüfung nur einigermassen genau hätte vornehmen wollen! Manches „unbekannt," manche falsche Benennung des Kataloges wäre schon dadurch vermieden, wie die folgende Zusammenstellung zeigen mag, bei der ich noch einen grösseren Theil der Bilder (die höher, oder in ungünstigem Lichte hängen) nicht habe berücksichtigen können.

Da ist zunächst sub No. 885 eine Landschaft vermuthungsweise dem Gabriel de Heusch zugeschrieben. Der Verfasser fand das als Monogramm des Guglielmo de Heusch bekannte Zeichen G. D. H. auf einem 9 Jahre vor dessen Geburt datirten Bilde, und weil deshalb unmöglich dieser Künstler der Urheber des Gemäldes sein konnte, so suchte er dasselbe wenigstens als Familiengut für den angehlichen Vater jenes Landschafters einen rein mythischen Künstler, zu retten. Das Bild ist vielmehr von Gillis de Hondecoeter, dem Grossvater des bekannten Thiermalers Melchior Hondecoeter. Verwandte Landschaften desselben Künstlers kann Hr. Hübner unter Andern in den benachbarten Galerien zu Cassel und Berlin sehen. — Beim jüngeren D. Teniers ist es sehr wünschenswerth, auf die Daten seiner Bilder Acht zu geben, weil die Annahmen über die Chronologie derselben häufig noch sehr irrthümlich sind: gerade seine breiteste Manier gehört seiner ersten Zeit an (bis nach 1640). Im Gegensatze zu diesen flott mit freiester Benutzung des warmen braunen Grundes hingeschriebenen Gemälden, aus welchen deutlich der Einfluss von Rubens neben dem des Vaters hervorblickt, sind die Werke der späteren Zeit (etwa nach 1665) meist trocken und kleinlich behandelt wie aufgefasst, von einem farblosen stumpfen Braun im Ton. Dazwischen fällt eine kürzere Periode, in welcher die Gemälde des Künstlers sich neben breiter und sicherster Mache durch kräftige, leuchtende Färbung auszeichnen (bis gegen 1650), und die geschätzteste Zeit seiner Thätigkeit, in der er sich durch den „kühlen Silberton" und eine bei aller Leichtigkeit sorgfältige Behandlung charakterisirt. Auf folgenden 3 seiner Gemälde der Dresdener Galerie finden sich Daten, die der Verfasser nicht vermerkt: auf No. 915 die Jahreszahl 1641, auf No. 920 und No. 930 das Jahr 1646. — Das Gemälde sub No. 925 trägt nicht die einfache Bezeichnung Teniers, sondern A. Teniers, gehört also David's Bruder Abraham

Teniers an, für den es ein besonders charackteristisches und gutes Werk ist. Mehrere ganz verwandte signirte Bilder desselben enthält u. A. die Galerie zu Mannheim. — Dem älteren D. Teniers und zwar ihm allein gehört die mit seinem Monogramm bezeichnete Strandlandschaft No. 1014; mit B. Peters hat sie Nichts gemein. — Das Stilleben von D. Ryckaert (No. 1018) soll datirt sein 1699; trotz des „sic" des Hrn. Verfassers glaube ich viel eher, dass sich derselbe verlesen hat: an Stelle der ersten 9 wird eine 3 stehen. No. 1021, welches denselben Künstler mit einem „?" beigelegt ist, trägt die freilich undeutliche Bezeichnung C. Saftleven. Wer eine grössere Anzahl Bilder dieses tüchtigen Malers sah, wird ihn aus diesem Gemälde leicht herauserkennen. Nebenbei gesagt, weshalb benutzt der Verfasser die Inschriften seiner Bilder nicht für seine biographischen Angaben? So giebt er z. B. auf zwei Bildern des Saftleven das Datum 1678 an und sagt doch bei Angabe seiner Lebenszeit „gest. nach 1661". — Bei dem Stillebenmaler Matthisen ist angegeben „lebte um 1600", obgleich das Bild der Galerie die Jahreszahl 1641 trägt. — Wie kann der Verfasser die Strandlandschaft (No. 1133) einem Antwerpener Künstler um 1600 zuschreiben, welches so ausgeprägt den Charakter der frühen holländischen Landschaftsmalerei zwischen den Jahren 1625—1650 an sich trägt? Auch ohne das bekannte Monogramm ist unschwer der ältere Pieter Molyn als Meister des schönen Bildchens zu erkennen. — Auf Rembrandt's „Grablegung" (No. 1224) lese ich die Jahreszahl 1655. Dieselbe ist durchaus keine Skizze; meines Erachtens hat Rembrandt hier die alte Copie eines tüchtigen Schülers in späterer Zeit übergangen. Die verschiedenen Hände und verschiedenen Zeiten lassen sich leicht im Bilde erkennen. Ein früher als A. Brouwer aufgeführtes Gemälde (1290. a.) heisst jetzt J. v. Ostade; früher glaubte der Verfasser den Namen Brouwer darauf zu lesen, jetzt J. v. Ostade. Wenn er recht genau zusieht, wird er die Bezeichnung A. v. Ostade finden. Sonderbar! diese früheste etwas rohe, im Ton etwas kalte Manier des Adriaen, die ihm etwa bis zum Jahre 1635 eigenthümlich ist, wird ihm fast überall abgeleugnet, trotzdem dass die Bilder sämmtlich mit seinem Namen bezeichnet sind und fast alle Daten zwischen den Jahren 1630 und 1635 tragen, während doch Isaak erst im Jahre 1621 geboren wurde und obenein niemals so gemalt hat. Bei zwei Bildern desselben Künstlers sind die Daten falsch angegeben: No. 1283 trägt das Datum 1660, nicht 1639; nur wer niemals die Werke A. v. Ostade's auf seine künstlerische Entwicklung hin studirt hat, kann sich eine solche Verwechselung zu Schulden kommen lassen. Die „Schankstube" No. 1287 scheint mir 1674, nicht 1679 datirt zu sein. — Die beiden R. Kamphuijsen

bezeichneten „Mondlandschaften" (No. 1281. f.) schreibt Hübner dem Dirk Rafaelszoon Kamphuysen zu, welcher im Jahre 1627 starb; dann hätte doch aber der Künstler D. oder D. R. Camphuijsen signirt und nicht bloss mit dem Vornamen seines Vaters! Der Maler der beiden Bilder ist vielmehr Rafael Camphuijsen aus Gorcum, geb. 1598 und 1626 in Amsterdam ansässig. Ein jüngerer Bruder von ihm, Joachim Camphuijsen (geb. 1602), ist vermuthlich der tüchtige Thiermaler, dessen Bilder häufig unter Potter's Namen gehen, und die irrthümlich gleichfalls dem D. R. Camphuijsen, dem angeblichen Schüler Potter's zugeschrieben werden, obgleich derselbe bereits zwei Jahre nach Potter's Geburt starb. Der Vater dieser beiden Brüder heisst Gowaert Rafaelsz. Camphuijsen; deshalb finden wir auf den Bildern des Joachim stets die Bezeichnung J. G. Camphuijsen.

Die Landschaft, welche der Verfasser mit einem „?" dem S. van Ruisdael zuschreibt, ist von der Hand des J. Rombouts, wie sein Monogramm auf dem Bilde ausweist. Die Jahreszahl darauf möchte ich 1659, nicht 1658 lesen. — Warum wagt H. Hübner nicht, die Landschaft sub No. 1317 dem H. Naiwincx zuzuschreiben, da er doch die Bezeichnung desselben auf dem Bilde angiebt? — Bei No. 1434 finden wir eine keinesfalls glückliche Aenderung: Als Datum des Bildes von J. van der Meer de Jonge (geb. 1656 † 1705) giebt der Verfasser jetzt das Jahr 1654, früher 1698. — Nicht der Thiermaler Jan le Ducq, sondern der Genremaler J. A. Duck ist der Meister der beiden schönen Bildchen No. 1484. f. Schon aus dem Kostüm hätte der Verfasser ersehen sollen, dass dieselben gemalt wurden um die Zeit, als der Thiermaler kaum geboren war. — Dagegen wird diesem Künstler fälschlich No. 1486 zugeschrieben, ein Werk des Pieter Codde, wie schon das darauf befindliche, aus P. und C. (und nicht L und D) zusammengesetzte Monogramm dieses Künstlers beweist. — Weshalb liest H. Hübner auf den drei Bildern des Jan van der Heyde (No. 1513—15) die Inschrift jedesmal Heyden, obgleich von diesem n am Schlusse Nichts zu entdecken ist? — Auf der köstlichen Winterlandschaft des A. van der Velde (No. 1525) ist, glaube ich, 1665 statt 1669 zu lesen. — Die schöne Ansicht des Marktplatzes zu Amsterdam (No. 1557) ist nicht von Hiob, sondern von seinem Bruder Gerrit Berck-Heyde, wie die Inschrift G. Berck Heyde beweist. — Die sehr beschädigte Inschrift auf No. 1594 glaube ich G. Lundens 1656 zu lesen, in dessen Charakter das Bild gemalt ist, während ich in No. 1614 weder den Meister noch seinen Namen entdecken kann. — Das kleine Genrebild (No. 1604) hat mit R. Brakenburg durchaus nichts gemein; es ist auch nicht mit B., sondern T. B. (zusammengezogen)

bezeichnet, also mit dem Monogramm von Tilborch. — Die beiden Genrebilder No. 1608. 9. haben mit N. van der Heck Nichts zu thun, sondern sind von dem bekannten, wenig bedeutenden Genremaler Egbert Heemskerk (geb. 1645 † 1704), dessen aus H. und K. zusammengesetztes Monogramm sie führen. Was mag sich der Verfasser wohl dabei gedacht haben, wenn er schreibt „Hecke, nach seinem Oheim Martin Heemskerk, auch Aemskerk gen."? — Der folgenden No. 1610 erinnere ich mich nicht; jedenfalls hat sie weder mit Heck, noch mit Heemskerk etwas zu thun. Sollte das Bild vielleicht von R. van Hoecke herrühren, welcher ähnliche Gegenstände malte? — Auf dem schönen Bilde No. 1611 will der Verfasser ein Monogramm J. M. entdeckt haben, und schreibt es deshalb dem Jan Mienze Molenaer zu (lebte übrigens nicht „um 1630", sondern ist erst etwa 1630 geboren). Ich halte dasselbe für ein gutes Werk des H. M. Sorgh, dessen Monogramm vermuthlich auch darauf stehen wird. — Dass die Jahreszahl auf Dürer's kleinem Bilde (No. 1722. a.) nicht 1500 sondern 1506 gelesen werden muss, ist schon von verschiedenen Seiten öffentlich ausgesprochen.

Für die im Vorigen gegebene Zusammenstellung einer Reihe von nicht unwesentlichen Irrthümern, welche sich sozusagen aus dem Urkundenmaterial der Bilder selbst: aus ihren Inschriften, Daten u. s. f. ergeben und berichtigen lassen, bin ich der dankbaren Benutzung des Hrn. Hübner fast ebenso gewiss, wie ich für die folgende kritische Besprechung der Bildertaufen seiner erbarmungslosen Verdammung im Voraus sicher sein kann. Prof. Hübner läugnet ja eigentlich jede Kritik, soweit sie nicht auf Urkunden sich stützt; dass man ein Kunstwerk nach den ihm eigenthümlichen Merkmalen einem bestimmten Künstler zuschreiben oder absprechen, seine Aechtheit oder Unächtheit entscheiden will, selbst dass man aus einer Reihe beglaubigter Werke eines Künstlers bestimmte und wiederkehrende Kennzeichen seiner Kunstweise festzustellen sucht: dies Alles hält er für ein Unterfangen, das menschliche Kräfte übersteigt; nur eine subjective Ueberzeugung will er auf Grund desselben zulassen. Dass freilich auch der Beweis, der auf Urkunden, auf Inschriften u. s. f. basirt, nur dadurch seine Kraft gewinnt, dass man über Aechtheit oder Alter derselben gerade so, wie bei den Bildern selbst, durch Vergleich, durch das „Auge" entscheidet, das berücksichtigt H. Hübner nicht. — Bei solchen Grundsätzen sollte man es billig für einen unverantwortlichen Leichtsinn halten, dass Hr. Prof. Hübner jemals den ehrenvollen Auftrag zur Anfertigung eines Galerie-Kataloges angenommen hat. Aber wenn derselbe seine Prinzipien auch als Waffe gegen Jedweden gebraucht, der eine Benennung in der Dresdener Galerie zu bemäkeln wagt, eine Aus-

nahme gestattet er doch: Prof. Hübner leidet nicht an dieser allgemeinen Schwäche, an der unüberwindlichen Blödigkeit des Auges gegenüber von Kunstwerken, wie wir gemeinen Menschen. Denn seine eigenen Bestimmungen, seine Zurechtweisungen fremder Bestimmungen kleidet er niemals in die Form bescheidener Vermuthnngen, wie wir es erwarten sollten, sondern er stellt sie als apodictische Wahrheiten hin. — Unter solchen Umständen darf man von ihm kein Gehör für fremde Ansichten und Gründe erwarten, die er nach seinem eigenen Ausspruche im günstigsten Falle „eben als solche respectiren" will. Wenn ich dennoch hier eine kurze kritische Besprechung über H. Hübner's Namenclaturen in seinem Kataloge folgen lasse, so geschieht es aus Rücksicht für das kunstliebende Publikum, welches in den Gemälden einer Galerie, wie die Dresdener, stets mustergiltige Werke der Meister erwartet und seine Anschauung derselben im vollen Vertrauen auf die Benennungen nach diesen Gemälden zu bilden pflegt. Eine Besprechung derselben, und zwar eine weit umfangreichere, als ich sie hier zu geben vermag, wäre um so wünschenswerther, als bisher öffentlich nur Kritik an der Bestimmung einzelner Bilder geübt ist und obenein zerstreut in verschiedenen Zeitschriften und Specialwerken.

Für die Gemälde der italienischen Schulen war die Aufgabe des Verfassers im Wesentlichen sehr leicht. Die zahlreichen Meisterwerke der Blüthezeit, die ganze Reihe von Gemälden der späteren Akademiker und Naturalisten stammen aus den besten alten Sammlungen und lassen sich meist bis zu ihrem Ursprunge verfolgen. Wo hier die alten Bestimmungen irrthümlich sind, hat sie freilich der Verfasser unverändert gelassen: so führt der sog. Arzt des Correggio auch jetzt den Namen Correggio, so sind unter Caravaggio 5 Gemälde aufgeführt, während nur die drei Kartenspieler von seiner Hand sind. — Die schwächste Seite der Dresdener Galerie bildet die ältere italienische Schule. Statt dies offen anzuerkennen, macht der Verfasser den Versuch, für die kleine Zahl mittelmässiger Arbeiten des Trecento und Quattrocento die bedeutendsten Meister dieser Zeit verantwortlich zu machen. Dass Crowe und Cavalcaselle jedes dieser Bilder besprochen, es in seinem Unwerthe gewürdigt oder dem wirklichen Urheber zugesprochen haben, weiss Hr. Hübner entweder nicht oder er ignorirt es wenigstens gänzlich, was noch unverzeihlicher! Die durchaus selbständigen Forschungen des Verfassers haben das Resultat geliefert, dass er nicht nur in der Bestimmung der Meister, sondern selbst der Schulen arg vorbeigreift: als Pollajuolo (No. 18) und als florentinische Schule (No. 19, 20) geht mittelmässiges Machwerk älterer Ferraresen (nach Crowe und Cavalcaselle in der Art des Baldassare und Bono

da Ferrara, No. 20 sogar nur Copie nach einem derselben); ein Gemälde von Catena (No. 46) tauft Hr. Hübner, „angeblich A. del Sarto", hält es aber „wahrscheinlich von Sassoferrato nach einer Zeichnung des Rafael"! Ein liebenswürdiges Bild des Lorenzo di Credi (No. 39), das kein Kenner je als solches angezweifelt hat, wurde — nachdem es auf der Auction Woodburn für die Dresdener Galerie erworben war — „von dem Unterzeichneten (J. Hübner) sofort als ein Jugendwerk des Leonardo und als ein solches vom höchsten Werthe erkannt." Glückliches Auge, das solche Funde sofort zu machen weiss; glücklicher Forscher, der dann zufällig eine Zeichnung, „welche seit undenklichen Zeiten bereits unter dem Namen des Leonardo der Dresdener Sammlung angehört hatte," als zweifelloses Dokument für seine trouvaille ausfindig macht!

Das gleichfalls bei Woodburn unter dem Namen L. Signorelli erworbene Rundbild (No. 21) erkennen auch Cavalcaselle und Crowe diesem Meister zu. Ich vermisse darin jedoch die sichere Zeichnung, die meisterhafte Kenntniss der Anatomie, die scharfen, knochigen Formen, die Kraft der Färbung, die Feinheit des Helldunkels, welche diesen grossen Künstler stets mehr oder weniger auszeichnen. Die Benennung Piero di Cosimo, welche Frizzoni dem Bilde gegeben hat, scheint mir der Wahrheit näher zu kommen.

Für die zahlreichen anderen Irrthümer kann ich einfach auf das Werk von Crowe und Cavalcaselle verweisen. Als schlagendes Beispiel, wie verschiedene und verschiedenartige Künstler unter die Haube eines einzigen grossen Meisters gebracht werden können, seien hier die Benennungen angeführt, welche jene Forscher den vier von Hrn. Hübner noch immer als Giorgione aufgeführten Gemälden beilegen: die bekannte „Begrüssung Jakobs und Rahels" ist danach von Cariani, die „Anbetung der Hirten" von Bonifazio, „ein Mann, welcher eine Frau umarmt" von Dom. Mancini, endlich das Portrait des Aretin von Paris Bordone!

Zu den Werken der spanischen und französischen Schule nur ein paar Bemerkungen: Neben dem köstlichen Bildniss No. 624 können die beiden anderen dem Velasquez zugeschriebenen Portraits (No. 622, 623) nicht als Originalwerke bestehen. — Mit dem Namen N. Poussin geht der Verfasser etwas zu verschwenderisch um. Als C. Dughet bezeichnet er die köstliche erst im Jahre 1862 erworbene Landschaft, die sich schon auf den ersten Blick als ein Millet zu erkennen giebt, ein Hauptwerk dieses Künstlers im Anschluss an Nicolaus Poussin.

Der altniederländischen Schule hat der Verfasser keinen eigenen Platz eingeräumt: ihre Werke sind zerstreut zwischen denen der deutschen Schule aufgeführt. Die Benennungen sind zum grossen Theil

falsch. Die beiden dem Rogier van Weyden und dem H. Memlinck zugeschriebenen Gemälde (No. 1718. 1719) sind jetzt freilich beide in verständiger Vorsicht mit einem „?" versehen. Ersteres ist nur das Werk eines Nachfolgers schon vom Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts; Letzteres ist nur eine späte Copie. Das in verschiedenen Wiederholungen vorkommende dem Q. Massys zugeschriebene Genrebild ist von einem Nachfolger desselben, wie etwa Marinus. Das Bildchen der h. Magdalena (No. 1807) „unbekannt" steht dem B. van Orley am nächsten. Zwei Portraits flämischer Meister (No. 1817. 1819) sind als „Holbein's Schule" aufgeführt. Die „klagenden Frauen am Kreuz" (No. 1824), dem Martin van Heemskerk zugeschrieben, sind viel zu edel aufgefasst, viel zu sorgfältig behandelt für diesen Künstler. Zwei tüchtige Bildnisse von der Hand des ältern Pourbus (No. 1828 und 1829) sind vermuthungsweise dem Georg Pencz zugesprochen. Von demselben oder einem verwandten Künstler ist auch das Bildniss No. 1830, welches Hr. Hübner gleichfalls für deutsche Schule (Amberger?) hält. Niederländischen Ursprungs ist endlich auch das männliche Bildniss (No. 1833). Ein ächtes und monogrammirtes Werk des alten Franz Pourbus (Hr. Hübner nennt ihn „der Sohn," giebt aber die biographischen Notizen für den Vater) ist das mit einem „?" versehene Bildniss No. 763, während das als zweifellos unter diesem Namen aufgeführte Portrait (No. 762) etwa 60 Jahre nach dem Tode des Pourbus entstanden ist. Der Künstler ist ein Holländer und zwar, wie ich vermuthe, der wenig gekannte Portraitmaler Johannes Wyckersloot. Die beiden dem alten Pieter Brueghel zugeschriebenen Bilder (No. 722. 723) sind spätere Wiederholungen, nach dem schweren Tone der Färbung wie nach der kleinlicheren Behandlung vermuthlich von seinem Sohne Pieter. Irrthümlich misst Hr. Hübner diesem zwei feine frühe Bildchen seines Bruders Jan bei: die Hölle (No. 724) und die Versuchung des h. Antonius (No. 725), an ihrer hellen bunten Färbung, der fleissigen und doch leichten Behandlung leicht zu erkennen. Die Landschaft mit Figuren von H. van Balen (No. 761), welche dem Jan Brueghel zugeschrieben ist, ist nur das Werk eines verwandten aber sehr viel geringeren Zeitgenossen, des A. Govaerts, wie ich vermuthe. — Die beiden Landschaften, welche im Kataloge unter dem Namen Matthäus Bril gehen (No. 777. f.), weichen zu sehr von den wenigen bezeugten Werken dieses Künstlers ab; eher könne ihm ein fälschlich als Paul Bril aufgeführtes Gemälde (No. 788) zugeschrieben werden. — „Actäon und Diana" (No. 793) ist keinesfalls von H. van Balen, sondern wahrscheinlich von A. Diepenbeck. Die Beschreibung dieses Bildes im Kataloge: „Actäon und Diana mit ihren Nymphen im Bade" ist doch

in Folge ihrer Knappheit zugleich etwas sehr zweideutig ausgefallen. — Die verschiedenen Mitglieder der Künstlerfamilie Francken weiss der Verfasser nicht recht zu unterscheiden: No. 801 hält er ganz irrthümlich für ein Werk des jüngeren Franz Francken; die Bezeichnung Do F. Franck bedeutet „den ouden F. F." Von seiner Hand und Francken bezeichnet ist auch die „Amazonenschlacht" (No. 809). In den beiden Bildern No. 803 und 804) sind nicht nur die Landschaft, sondern auch die Thiere von Jan Breughel's Hand. Vom alten Franz ist ferner auch das dem Ambrosius zugeschriebene Gemälde No. 806, während das einzige Werk von der Hand seines Sohnes Franz im Kataloge den Namen C. Schut führt (No. 953.) — Wie will sich Hr. Hübner zusammenreimen, dass Pieter Bout („getauft am 5. Dec. 1658") die beiden Bilder von Lucas Achtschellings („gestorben 1620") No. 821. f. staffirt haben soll?

Die falsche und ungerechte Beurtheilung, welche Rubens so häufig erfährt, ist zum Theil mit begründet in der Unzulänglichkeit oder selbst Kritiklosigkeit aller Kataloge hinsichtlich seiner Gemälde. Denn es genügt bei Rubens nicht, festzustellen, was Original ist und was Copie, sondern zugleich zu scheiden, was ganz von seiner Hand herrührt, was nach seinen Zeichnungen und Skizzen von Schülern unter seinen Augen und mit seiner Nachhilfe oder ohne dieselbe angefertigt ist, oder endlich, was nur Copie seiner Schule nach seinen Werken ist. H. Prof. Hübner kennt solche Unterscheidungen nicht; daher ist es nicht zu verwundern, wenn nicht die Hälfte der ihm zugeschriebenen Gemälde als Werke seiner Hand bestehen können. Zunächst müssen eine Anzahl Bilder als Copien ausgeschieden werden, und darunter voran die beiden gepriesensten Rubens der Galerie: der „Liebesgarten" und „Rubens' Söhne". Ersteres, nach dem Verfasser „als das beste der verschiedenen Exemplare anerkannt" (?) ist viel zu kleinlich in der Behandlung, viel zu bunt und unruhig in der Färbung, um auch nur als ein Atelierbild gelten zu können. Wie die Bilder in Wien und Gotha, ist es die Copie eines Künstlers in der Art des H. v. Balen und der Franck. Auch das Doppel-Bildniss seiner Söhne (No. 845.) hat eine unangenehme Glätte in der Ausführung und einen unerfreulicheren bleiernen Ton, wie er dem Rubens niemals eigen ist, und von dem das zweifellose Original beim Fürst Liechtenstein in Wien, eines der schönsten Portraits von der Hand des Künstlers, nicht die geringste Spur aufweist. Nur eine schwache Imitation des Meisters vermag ich in dem „jüngsten Gerichte" (No. 842) und vor Allem in dem „Wunder des h. Ignaz" (No. 847) zu erkennen. Auch „Christus im Sturm" (No. 844) ist zu gering für Rubens' Hand. Nicht von seiner, sondern von v. Dyck's Hand halte ich das „Bildniss einer

jungen Dame" (No. 856); Jugendbilder desselben Meisters sind vielleicht auch die Bildnisse von zwei alten Eheleuten (No. 854 f.), datirt 1618, welche als van Dyck angekauft wurden, und welche nicht die volle Freiheit und Grösse des Rubens in Charakteristik und Behandlung besitzen. Sicher nicht von Rubens, so wenig wie das Gegenstück (No. 991) von van Dyck, ist das weibliche Bildniss No. 852. — Schulcopien sind die beiden Darstellungen der „Rückkehr der Diana von der Jagd" (No. 825 f.), deren Original aus der Düsseldorfer Galerie nach Darmstadt gekommen ist. Eine mässige Copie aus dem grösseren Gemälde zu München ist „Meleager und Atalante" (No. 828). Als „Scuola di Rubens" bezeichnete das alte Inventar von 1722 mit Recht die „Herodias" (No. 831). Eine Schulcopie (und zwar zum grossen Theile aus No. 835) ist das Thierbild No. 834. Die „Ansicht des Escurial" (No. 836) hat weder mit Momper noch mit L. van Uden das Geringste gemein. Die „Flucht der Clölia" (No. 841) ist ein sehr mittelmässiges Schulbild, welches unter Benutzung des ähnlichen, aber weit bedeutenderen Bildes von Diepenbeck in der Berliner Galerie entstanden zu sein scheint. — Bilder, welche nach Rubens' Skizzen von seinen Schülern ausgeführt und theilweise auch von ihm selbst ‚retouchirt' wurden sind das „Quos ego" (No. 824), die „Löwenjagd" (No. 823) und — soweit sich bei dem ungünstigen Platze darüber urtheilen lässt — auch die „Satyrn" No. 836. — Unter den Gemälden, welche Rubens und zwar ihm allein zugeschrieben werden müssen, befinden sich Werke seiner ganzen Entwicklungszeit, und mehrere darunter gehören zu dem Schönsten, was wir von dem Meister besitzen. In die Zeit seines Aufenthaltes in Italien fällt die „Bekränzung eines Kriegers durch die Victoria"*), der „trunkene Herkules" und der „H. Hieronymus im Gebet", welches von den beiden ersten Bildern schon eine klarere und hellere Färbung und grössere Leichtigkeit der Behandlung bei aller Durchführung voraus hat. Bald nach seiner Rückkehr aus Italien (im Herbst des Jahres 1608) entstand das durch seine frappante Beleuchtung und breiteste Mache ausgezeichnete Bild einer „Alten mit zwei Knaben, von denen Einer ein Kohlenfeuer anbläst" (No. 882). Nur wenige Jahre später wird das Bildniss eines Mannes (No. 857) entstanden sein, das in einem gar zu braunen Gesammttone ausgeführt ist. Von grössester Schönheit sind dagegen je zwei zusammengehörige Bildnisse eines Herrn und einer Dame (No. 846—49), welche in gleicher Zeit — um das Jahr 1615 — gemalt sind. Wie Rubens in diesen Portraits

*) Wie sich zu diesem Bilde das wenig veränderte Gemälde desselben Gegenstandes in München verhält, ist bei der Höhe, in welcher beide Bilder hängen, nicht sicher zu beurtheilen; Beide erscheinen jedoch durchaus original.

durch leuchtendes Colorit, Transparenz der Schatten, vollendetste Durchführung neben breitester Skizzirung die lebendigste Charakteristik giebt, so zeigt er in der „Eberjagd“ (No. 837), mit welcher unvergleichlichen Meisterschaft er seiner überquellenden Phantasie in der reichsten und bewegtesten und doch klarsten Weise Ausdruck zu geben wusste*). Etwa um ein Jahrzehnt später als diese Bilder ist der weibliche Studienkopf (No. 853), in dem gewiss Niemand eine der beiden Gemahlinnen des Künstlers erkennen wird. Der sehr lebendige Studienkopf eines Greises (No. 851) ist vermuthlich schon aus der letzten Epoche des Meisters, die wir etwa mit dem Jahre 1630 beginnen können. Ein ganz entsprechendes Greisenportrait besitzt das Belvedere zu Wien. Gleichzeitig ist auch der „Merkur den Argos tödtend“ (No. 840) und das durch Vollendung und Farbenpracht ausgezeichnete, aber nicht zweifellose**) Bildchen des „Parisurtheils“ (No. 838). Wie vermuthlich das Letztere so fällt endlich auch die „Bathseba im Bade (No. 833) in die letzten Lebensjahre des Künstlers. — Was Hr. Hübner unter der Rubrik aus der „Schule des Rubens“ aufführt, ist in der Hauptsache viel zu gering, um von seinen Schülern oder gar in seiner Schule angefertigt zu sein. — Irrthümlich sind dem Rubens auf zwei Gemälden des F. Snyders (No. 891 und 892) die Figuren zugeschrieben; die des letzteren Bildes sind von der Hand des Jan v. Bockhorst, eines Schülers von Jordaens. Die beiden grossen, langweiligen „Gemüsestücke“ (No. 896 u. 897), die dem Snyders vermuthungsweise beigelegt werden, scheinen mir von der Hand des Lelienbergh nach dem Vergleiche mit verwandten bezeichneten Bildern desselben.

Dass unter dem Namen des jüngeren D. Teniers ein Werk seines Bruders A. Teniers (No. 925) mit untergelaufen ist, habe ich schon erwähnt. Ausserdem sind des Namens Teniers unwürdig „die Raucher“ (No. 916), die „Hexenscene“ (No. 917), „der alte Gelehrte“ (No. 921), „der entschlafene Bauer (No. 926. Copie nach A. Brouwer), „die beiden Musikanten“ (No. 936) und „das Atelier“ (No. 935). Letzteres ist das beste unter diesen Bildern (vielleicht von der Hand des Craesbeck) und noch dadurch interessant, dass die Wände des dargestellten Zimmers mit verschiedenen bekannten Gemälden des Rubens, Teniers, A. Brouwer (jetzt in Cassel) u. a. Maler Antwerpens geschmückt sind. — Zwei besonders schöne und ächte Werke des jüngeren D. Teniers führt der Verfasser

---

*) Die Maasse des Dresdener Bildes 4′ 11″ h. zu 6′ 1″ br. (sächs. Maass) stimmen nicht zu denen, welche Sainsbury für die an den Herzog von Buckingham verkaufte Eberjagd angiebt (5′ 6″ zu 6′).

**) Das Bild befindet sich unverändert, nur grösser und zweifellos ächt in der National Galery zu London.

dagegen unter dem Namen des Vaters auf (No. 912 und 913); sie mögen um das Jahr 1640 entstanden sein.

Sicher kein Frans Hals ist das Bildniss einer alten Frau (No. 941), dessen Behandlung vielmehr auf seinen Schüler van Streek schliessen lässt. – In der Copie nach Rubens (No. 963) vermag ich in dem flauen Ton, dem empfindlichen fast violetten Colorit, und der charakterlosen Mache die Hand des Jordaens nicht zu entdecken, ebensowenig wie in dem „Studienkopf" (No. 952) oder in dem „Satyr" (No. 961), einem Werke aus Rubens' Schule.

Anthonis van Dyck ist in der Dresdener Galerie nicht so gut vertreten wie manche andere Künstler der Blüthezeit. Die Bildnisse der Familie Stuart sind schon mehr oder weniger von der matten und flauen Färbung, der oberflächlichen Charakteristik, der gesuchten Haltung, welche manche Werke aus der spätesten Zeit des Künstlers kennzeichnet; und dasselbe ist der Fall bei den übrigen Portraits, welche in demselben Grossen Saale hängen. Verschiedene Bildnisse sind dem Meister sicher mit Unrecht zugeschrieben, wie das Brustbild eines Mannes in einer Rüstung (No. 997), das Portrait des Engelbert Taie (No. 991) und das angebl. Bildniss von Rubens' Bruder (No. 994) — letztere beide schwache Copien. Nur eine Copie ist ferner auch die Madonna mit dem Kinde (No. 983). Eine Copie — aber freilich eine freie Originalcopie des van Dyck nach seinem Lehrer ist „der Silen von Bacchanten geführt" (No. 980); aber der Schüler hat hier nur einen schwachen Schein des köstlichen Originals gegeben, welches den Palazzo Marcello Durazzo in Genua schmückt. Unbegreiflich ist mir die Benennung der Danaë (No. 981) als van Dyck; und doch ist meines Wissens dieselbe nie bezweifelt, ist das Bild eine Berühmtheit der Galerie! Niemals hat van Dyck einen Gegenstand so niedrig und doch so pretensiös aufgefasst, niemals so unkünstlerisch componirt, nie ist er so unharmonisch und flau in seiner Färbung. Dies widerwärtige Machwerk eines späten manierirten Italieners verdient nicht einmal einen Platz in der Galerie.

Die Künstler der holländischen Schule haben zum grösseren Theile die anerkennenswerthe Tugend, ihre Bilder zu bezeichnen; der Verfasser hatte hier also weit reicheres Material zur Bestimmung der Bilder. Zu den verschiedenen Irrthümern, welche ich in dieser Abtheilung schon früher nachgewiesen habe, kann ich noch Einiges hinzufügen.

Als A. Moro ist ein männliches Portrait aufgeführt (No. 1085 a.), welches nur ein mässiges deutsches Machwerk ist. Mit Unrecht bezweifelt wird ein sehr charakteristisches Genrebild des Cornelis van Harlem (No. 2087) welches auch das völlig ächte Monogramm des Meisters trägt.

Ganz gewaltig schiesst Hr. Hübner vorbei in der Bestimmung eines Portraits (No. 1897), das er dem jüngeren Mierevelt zuschreibt und welches den durch den Stich bekannten Kopf des Dirk Coornhaert darstellt — also etwa 50 Jahre früher entstanden sein muss, als Pieter Mierevelt malte. Auch die beiden anderen Portraits (No. 1098 und 1090) scheinen mir keineswegs von seiner Hand, vielmehr nach ihrer klaren kühlen Färbung, der reichen Behandlung und dem feinen Helldunkel besonders schöne Werke des Jan van Ravesteyn. Ganz mit Unrecht misst diesem dagegen der Verfasser das Bildniss eines Kriegers zu (No. 906), das vom Jahre 1605 datirt ist.

Unter den zahlreichen und schönen Werken des G. Dou möchte ich auf zwei Bildchen aufmerksam machen, die denselben Kopf darstellen (No. 1144 und 1447), und zwar nach dem Kataloge die Mutter Dou's, meines Erachtens aber die aus Stichen und Gemälden bekannte Mutter Rembrandt's, dessen Schüler Dou bekanntlich noch während Rembrandt's Aufenthalt in Leyden (bis 1630) war. In Behandlung, Auffassung und fleissiger Durchführung erinnern sie sehr an gleichzeitige Studienköpfe seines Lehrers.

So schwierig, als Hr. Hübner meint, ist die Unterscheidung der Bilder der Künstlerfamilie de Heem doch nicht, zumal wenn sie — wie in Dresden — ausnahmlos bezeichnet sind. Man muss sich nur die Frage nicht unnöthig erschweren: Warum sollen denn die Jan de Heem bezeichneten Bilder durchaus nur von einem mythischen Sohne (nach Anderen Bruder oder Neffen) des Jan Davidze de Heem herrühren? Ist es nicht sehr natürlich, wenn Jan de Heem den Vornamen seines Vaters David durchaus nicht immer in seiner Bezeichnung aufnimmt? Dass dies wirklich der Fall ist, geht mit Sicherheit aus den Daten hervor, welche die Bilder theilweise tragen, und die (so weit sie mir bekannt sind) fast alle zwischen die Jahre 1628 und 1650 fallen, also gerade in die frühere Zeit der künstlerischen Thätigkeit des J. D. de Heem. Ob es noch einen jüngeren Maler Jan de Heem giebt: diese Frage kann ich nach dem Studium der so bezeichneten mir bekannten Bilder nur verneinen. Das Fruchtstück, welches in der Dresdener Galerie dem Sohne Jan de Heem zugeschrieben wird (No 1165, datirt 1650) ist jedenfalls ein Meisterwerk des bekannten Jan Davidze de Heem.

Die „geistreiche Skizze eines Unbekannten" (No. 1210) ist ein unbedeutendes, ziemlich rohes Werk des Benjamin Cuyp.

Wie weit die dem Rembrandt zugeschriebenen Bilder wirklich von ihm herrühren, habe ich schon früher in der „Zeitschrift für bildende

Kunst" besprochen*). Mir erscheint das „Portrait einer Goldwiegerin" (No. 1221) und das Bildniss eines „Jünglings im Harnisch" (No. 1222) mindestens zweifelhaft. Beide sind zu unbestimmt in der Charakteristik und Zeichnung, zu flau in der Färbung, um irgend einer Richtung des Meisters sich anzuschliessen, am wenigsten der Zeit der Nachtwache, auf welche die Daten beider Bilder (1643) hinweisen würden. Doch scheinen mir diese sammt der Künstlerinschrift geschickte Fälschungen und daraufhin einer genauen Prüfung zu unterwerfen zu sein. Aus der Schule Rembrandt's ist die berühmte „Mühle" (No. 1232), das „Bildniss eines Mannes im Lehnstuhl', (No. 1231) und das „Brustbild eines Greises", Letzteres vermuthlich von J. Livens. Für ächt halte ich dagegen jetzt das schöne „Bildniss des Alten mit dem Stock" (No. 1228), seitdem ich mich überzeugt habe, dass dasselbe im ganzen Kostüm, im Grunde und theilweise auch im Fleisch im vorigen Jahrhundert (vielleicht von Pesne) übermalt ist. So viel ich höre, existirt darüber in der Galerie eine Urkunde oder Tradition, welche Hr. Hübner dem Publikum nicht hätte vorenthalten sollen.

Allerdings von einem Schüler Rembrandt's, aber nicht von G. Flinck, sondern von J. Backer scheint mir der Greisenkopf (No. 1316).

Sicher kein A. v. Ostade, sondern eine geringe Arbeit der älteren holländischen Genreschule ist die „Bauernschenke" (No. 1288), welche bis zum Jahrs 1861 sich im Vorrathe befand. — Für G. Metzu zu gering ist die junge „Briefleserin" (No. 1311). — Die Flusslandschaft (No. 1321) hat allerdings mit Swanevelt Nichts gemein; sie ist vielmehr von der Hand eines mittelmässigen flämischen Malers.

Die grosse Zahl von Gemälden des Philipp Wouwerman verführt den Verfasser zu einem längeren kunsthistorischen Excurs, worin er seinen „Versuch der Angabe einer historischen Reihenfolge" der Werke des Meisters motivirt und näher ausführt — freilich nur für ein „Laienpublikum." Diese Ordnung nach der Zeit der Entstehung besteht im Wesentlichen nur darin, dass der grössere Theil der früheren Werke vorangestellt ist. Für letztere kommt der Verfasser zu folgendem sehr bedenklichen Resultate: „Viele schreiben Arbeiten, wie die unter No. 1325—1333 enthaltenen, dem Jan und Pieter Wouwerman zu, was jedoch mit Sicherheit nur dann möglich, wenn ächte Monogramme vorhanden, da die Brüder wahrscheinlich viel gemeinsam malten, wobei Philipp zumeist die letzte Hand angelegt haben mag." Letztere Annahme ist schon im Allgemeinen fast für sämmtliche holländischen Künstler, und

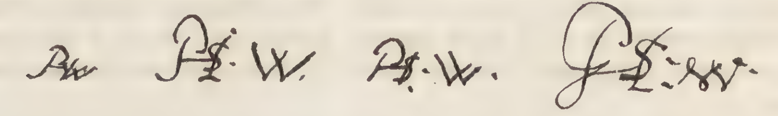
*) 1870. pag. 237 ff.

mögen sie noch so sehr als Lehrer beschäftigt gewesen sein, durchaus irrthümlich; wie sollten aber jene Gemälde, welche Hr. Hübner ganz richtig für Jugendwerke des Philipp Wouwerman hält, welche also etwa um das Jahr 1640 entstanden sind, unter Beihilfe seiner Brüder gemalt sein, von denen Pieter im Jahre 1623, Jan sogar erst 1629 geboren wurde. Es kann sogar mit Sicherheit behauptet werden, dass alle Bilder dieses Charakters von Philipp's Hand herrühren, dessen Monogramm sie fast ausnahmslos tragen*). Uebrigens hat der Verfasser durchaus nicht alle Bilder der früheren Zeit zusammengestellt (derselben gehören noch No. 1335, 1346 und 1397 an) und unter den übrigen Werken finden wir Arbeiten der mittleren und späten Zeit bunt durcheinander gemischt. Auch sind verschiedene Copien als Originale aufgeführt wie No, 1347 (Original in Cassel), 1351, 1357, 1383, 1385, 1386, während ein ächtes, freilich spätes und geringes Bild (No. 1388) als Copie bezeichnet ist. Zwei Copien nach Ph. Wouwerman sind ferner die als „unbekannt" aufgeführten Gemälde (No. 969 und 970).

Dass das köstliche Original von Potter's „Aufbruch zur Jagd" (No. 1420) sich in der Galerie Suermondt zu Aachen befindet, ist hinlänglich bekannt. — Die beiden Landschaften No. 1488 und 1489 werden dem A. Kerrincx mit Unrecht zugeschrieben. Wie kommt der Verfasser dazu, diesen Künstler einen Schüler des Jan Miel zu nennen, der neun Jahre jünger ist und mit dem er auch nicht die geringste Verwandtschaft hat? — Fälschlich unter dem Namen E. van der Velde gehen zwei Schlachtstücke von einem Nachahmer des S. Vranex (No. 1519 f.).

Dass Hrn. Hübner's Kritik sich an den hergebrachten Benennungen der Gemälde aus der altdeutschen Schule nicht vergreifen würde, war vorauszusehen — zumal für Hans Holbein, da der Holbeincongress vorausgegangen war. Als Resultat des Letzteren erfahren wir — gewiss zu

*) Wichtig für die Chronologie sind die verschiedenen Monogramme, deren sich der Künstler in verschiedenen Zeiten bedient; interessant sind sie auch dadurch, dass sie zeigen, wie man schon aus der Schrift die charakteristischen Merkmale der Fortentwicklung in den Gemälden ahnen kann. Ich stelle sie hier in ihrer richtigen Reihenfolge zusammen:



wie ich sie nach Inschriften auf Bildern der Galerie Liechtenstein facsimilirt habe.

Mancher Erstaunen — dass es „zu einem Beweise der Behauptung der Unächtheit der Dresdener Holbein-Madonna oder der entgegenstehenden der Darmstädter von keiner Seite gekommen sei, wie dies übereinstimmend anerkannt worden ist.“ Als ächter Holbein geht noch immer das männliche Portrait von 1527 (No. 1812) und ein anderes männliches Bildniss (No. 1814). Dass die neueste Acquisition, „der Tod der Virginia“ (No. 1815) weder von der Hand Holbein's herrührt, noch eine Composition desselben wiedergiebt, ist allgemein anerkannt. — Weit schwächer aber als dieses Bild ist das Machwerk in Dürer's Manier, „die Kreuztragung“ (No. 1723), welche auch jetzt noch auf seinen Namen getauft ist. — Nicht nur Hr. Hübner, sondern auch Kenner des A. Dürer halten an der im Kataloge ausgesprochenen Ansicht fest, dass auf dem Altarbilde (No. 1726) nur die beiden Flügel von Dürer herrühren, „das Mittelbild aber von einem unbekannten Meister der altdeutschen Schule gemalt“ sei. Und doch sind sich beide durchaus verwandt: beide tragen den ausgesprochenen Charakter directer Beeinflussung durch Andrea Mantegna, nicht nur in Zeichnung, Modellirung und selbst in den Typen, sondern, wie es scheint, auch in der Temperatechnik und sogar in der benutzten Leinwand; nur treten alle diese Eigenthümlichkeiten in dem Mittelbilde am schärfsten hervor.

Hier wie in manchen anderen Fällen wird die Specialforschung noch Gelegenheit haben zu einer ergiebigen Kritik des reichen Materiales, welches die Dresdener Galerie bietet. Durch eine solche Kritik wird die Galerie an ihrem Weltrufe wahrlich nicht einbüssen, vielmehr darin befestigt und berechtigt werden. Aber das Missverhältniss, welches zwischen der Galerie und dem Kataloge derselben besteht, wird sie allerdings in ein immer grelleres Licht setzen bis dem dringenden Bedürfnisse durch eine wirklich wissenschaftliche Arbeit abgeholfen ist.

Berlin, Juli 1873.

W. Bode.

Noch einmal die Aquarelle J. A. Koch's nach Carstens'schen Compositionen im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

Eine Entgegnung*).

Von

Karl von Marschall.

Im Winter 1869/70 habe ich in der Zeitschrift für bildende Kunst durch ein nicht zu beanstandendes Document nachgewiesen, dass die von Dr. Riegel in seinem Werke über Carstens als Originale aufgeführten Aquarelle im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen Copien von Jos. Ant. Koch sind. Nun glaubt Dr. Riegel, bei einem kürzlichen Besuche zu Kopenhagen, sich durch Autopsie überzeugt zu haben, dass jene Aquarelle gleichwohl Originale seien, und trat meiner Ausführung in dem letzten Hefte der Jahrbücher für Kunstwissenschaft etc. mit einer Reihe nichtiger Argumente entgegen, wobei er auf's Neue gezeigt, wie misslich es ist, eine historisch beglaubigte Thatsache aus sogenannten inneren Gründen zu verwerfen.

Um über das Streitobjekt sofort zu orientiren, glaube ich nichts Ueberflüssiges zu thun, wenn ich im Wesentlichen meine damalige Mittheilung wiederhole, indess werde ich dabei das beweisende Citat etwas ausführlicher geben, als früher.

H. v. Uxkull, enthusiastischer Kunstfreund und kritischer Sammler**), welcher zu Anfang dieses Jahrhunderts Rom öfters für längere Zeit besuchte und vorzugsweise unter den dortigen Künstlern intime Freunde wie Jos. Ant. Koch, Waechter u. A. zählte, sagt in einem kurzen Aufsatz***) über Carstens, welcher bestimmt war, seinem Kunstkatalog als Commentar zu dienen, wörtlich Folgendes:

---

*) Vergl. S. 99 des laufenden Bandes der „Jahrbücher“.

**) Näheres über ihn und seine Sammlung in D. F. Strauss' kleinen Schriften, Leipzig 1862, S. 274 u. 277.

***) Derselbe dürfte bald nach dem Jahre 1811 geschrieben sein.

„Carstens' Arbeiten haben sich zerstreut und wird er daher der folgenden Generation nicht so bekannt und schätzbar bleiben, als er es verdient . . . Er ging auf's Grosse, Erhabene, auf's Ernste. Erfindung und Composition war ihm Alles. Colorit und die Gattung Lieblichkeit, die die Laien und daher die Mäcenaten fesselt, war ihm gar nichts.

„. . . Seine sehr schätzbaren Arbeiten sind nach seinem Tode alle nach Weimar gekommen" — Uxkull spricht natürlich von den bis dahin zu Rom zurückgebliebenen — „bis auf ein einziges Stück, das in Rom blieb und in der Villa Torlonia vor der Porta Pia zu sehen ist.

„Carstens' Freund, der tiroler Maler Koch, machte für den dänischen Bildhauer Thorwaldsen Copien von 9 Stücken.

„Ist jemand fähig einen Mann wie Carstens zu copiren, so ist es einer, der in gleicher Kategorie mit ihm steht, der so wie Carstens sich durcharbeiten musste, der Schmied seines eigenen Talentes war, und das war der Fall bei Koch. Diese Copien stellen den Künstler ganz dar. Die Vergleichung, die ich mit dem einzig in Rom überbliebenen Stücke der Villa Torlonia machen konnte, überzeugte mich davon.

„Thorwaldsen erlaubte mir, dass sein und mein Freund Koch, mir sie auch abcopiren durfte. Koch's besondere Freundschaft verbürgte mir ebenso wie sein Talent die Vorzüge dieser Duplicate und dass, wenn man sie auch nicht unter die Originalzeichnungen lociren wollte, sie sicher ihnen gleich gesetzt werden können.

„Dies geschah im Jahr 1811.

„Thorwaldsen besitzt von Koch ein Bild, das in dem nämlichen Zimmer hängt, wo die Carstens'schen Zeichnungen hängen, eine historische Landschaft: Ruth und Boas, die Koch's Ebenbürtigkeit mit Carstens hinlänglich documentirt.

Thorwaldsen besitzt:

I. Die Zurückbringung des Megapenthes vid. Fernow: Leben Carstens' p. 169.
II. Die Ueberfahrt; beide nach Lucian . . . .
III. Das Gastmahl des Plato . . . ist das oben erwähnte einzige Bild so noch in Rom ist.
IV. Die Nacht mit ihren Kindern. . . . .
V. Die Unschuldwelt oder das goldene Zeitalter . . . .
VI. Sokrates im Korbe, in Umrissen . . . .
VII. Perseus und Andromeda in Aethiopien. . . . .
VIII. Kampf Jupiters mit den Titanen. . . . .
IX. Der Ursprung des Lichts . . . .

„Von diesen 9 Stücken sind alle tempera, mit Ausnahme VI, das in Umrissen, und IX, das mit schwarzer Kreide gezeichnet.

I bis VI copirte mir mein Freund Koch, die übrigen 3 nicht, theils drängte mich die Zeit meiner Abreise . . . bei VIII, das klein im Format, unzählige Figuren hat und lange gebraucht hätte, da Thorwaldsen's Erlaubniss erst gegen Ende meines Aufenthaltes erhielt.

Nro. VII sprach mich nicht an, schien mir damals nicht wie die anderen sich ergreifend auszusprechen.

No. IX mochte gar nicht, denn es war eine Allegorie von Dingen, die ausser dem Gebiete der bildenden Kunst liegen, die mir zuwider ist.

„Ich besitze aber ausser diesem noch:

X. Dantes Hölle, die Scene von Francesca von Polenta, Umriss. . . .

XI. Homer, der seine Gedichte vorsingt, Umriss; ein Geschenk von Waechter (an anderer Stelle sagt Uxkull, dass Waechter dieses Original von Fernow erhalten habe).

XII. Das Werk vom Argonautenzug, das Koch in Umrissen radirt.“

Aus späterer Zeit ist hier die Randbemerkung beigefügt, dass Uxkull seit Juni 1821 auch den Parnass im Original besitze.

Ich breche hier das Citat ab. Es folgen noch einige Bemerkungen über Carstens, so wie eine genaue Beschreibung obiger Blätter, so weit sie in Uxkull's Besitze waren.

Als weiteren Beweis, wie sehr sich Uxkull für Carstens interessirte, will ich noch anführen, dass obigem Aufsatz Fernow's Beschreibung der Ausstellung Carstens'scher Werke im Jahre 1795, welche im deutschen Merkur erschienen, nebst Maler Müller's Kritik in Abschrift beigebunden ist.

Dr. Riegel behauptet nun, dass Uxkull's Bericht, der mit seiner zu Kopenhagen gewonnenen Ueberzeugung in directem Widerspruche steht, nicht wahrheitsgetreu sei, und da hierfür kein egoistisches Motiv aufzufinden ist — welches Interesse hätte Uxkull haben können, seine Gemälde für Copien von Copien auszugeben? — lässt er diesen in Irrthum befangen sein. Man bedenke aber: Uxkull erwirkt von dem ihm wohlbekannten Thorwaldsen die Erlaubniss, dessen Carstens'sche Blätter copiren zu lassen; beider gemeinschaftlicher Freund, Jos. Koch, copirt sie für Uxkull unter dessen Augen und dieser soll über deren technischen Autor — wofür sich der Copirende selbst ausgiebt — im Irrthum geblieben sein? Noch mehr: Uxkull wird — doch wohl durch seine meist aus Künstlern bestehende Umgebung — auf das einzige in Rom noch vorhandene Original des Carstens in Villa Torlonia aufmerksam gemacht; er geht dahin und überzeugt sich, dass jene Copien getreue Nachbildungen sind.

Jeder Unbefangene wird zugestehen, dass hier von Irrthum nicht die Rede sein kann, es müsste denn eine Verabredung unter den damaligen Künstlerkreisen zu Rom nachgewiesen werden, dahin zielend, Uxkull irre zu führen! —

Füglich könnte ich mich auf diese Bemerkungen beschränken, denn Uxkull's Zeugniss gegenüber vermögen weder Riegel's wiederholte Versicherungen, dass er nicht einen einzigen Grund entdeckt habe, welcher für Koch's Autorschaft spreche, noch seine widerspruchsvollen und unlogischen Beweisgründe die ihm entgegenstehende Ansicht zu erschüttern; gleichwohl möchte ich zur Charakterisirung der kritischen Methode meines Gegners eine Anzahl seiner Argumente näher beleuchten.

Auf S. 102 des bezüglichen Aufsatzes dienen zwei mit Koch's Namen und der Jahreszahl 1823 versehenen Aquarelle Carstens'scher Compositionen — Jason und Dante's Hölle — Dr. Riegel zur Vergleichung mit den fraglichen Blättern und verleiten ihn zu einem in seiner Allgemeinheit gänzlich ungerechtfertigten Urtheil über Koch.*) Erstere Blätter sind aber mindestens 20 Jahre früher entstanden als letztere und nur bezüglich der Composition Copien, da Carstens diese Gegenstände niemals in Farbe ausgeführt hat; beide Blätter waren daher zur Vergleichung sehr wenig geeignet, was Dr. Riegel naiver Weise nachträglich — p. 105 gegen unten — selbst anerkennt.

Seite 103 sagt Dr. Riegel, dass Carstens fertige Blätter gern zu bezeichnen pflegte und von den Aquarellen im Thorwaldsen-Museum nur ein Blatt bezeichnet sei. Deshalb aufsteigende Zweifel an der Echtheit weiss er aber schnell zu beschwichtigen, denn er entdeckt, dass zwei rücksichtlich ihrer Echtheit nicht bezweifelte flüchtige Skizzen: das goldene Zeitalter und der Parnass," wovon nur das letztere hie und da leichte Schattenangabe zeigt — also unfertige Blätter — gleichfalls nicht bezeichnet sind. Ist das logisch? Seite 104, oben, bemerkt Dr. Riegel, dass die Abweichungen einzelner Aquarelle zu Kopenhagen von den Weimarer Cartons „die Durchführung der Cartoncomposition zu fertiger Vollendung" bedeute und dass eine solche Arbeit nur von Carstens selbst ausgegangen sein könne**). Dies bestreite ich nicht; leider liegt aber hierin kein Beweis für die Originalität der Aquarelle, denn sonst wäre auch die Echtheit meiner Blätter erwiesen, da sie die gleichen Abweichungen von den Cartons zu Weimar zeigen. Doch,

*) Bekanntlich wechselte Koch häufig in der Wahl der Farben und des Auftrags.

**) Dass jedoch Koch unter Umständen Veränderungen zu machen sich erlaubte und erlauben durfte, beweist sein „Goldenes Zeitalter."

Scherz bei Seite! Bemerkt Uxkull auch nur mit einem Wort, dass die Copien nach den Cartons — die jetzt zu Weimar — ausgeführt seien? Deutet der Ausdruck Copien schlechtweg nicht auf Originale ähnlicher Behand-lung, also auf ausgeführte Gemälde. Der Aufenthaltsort dieser Originalgemälde ist unbekannt, und Riegel möge getrost seinen zahlreichen „Verschollen" in seinem Verzeichniss Carstens'scher Werke noch einige weitere anfügen. — Seite 105 sagt Dr. Riegel, dass einige der fraglichen Blätter hinsichtlich der ganzen malerischen Behandlung mit den bekannten Aquarellen von Carstens in Weimar und Berlin übereinstimmen. Nun sind aber in Weimar keine Aquarelle, denn die wenigen leicht aquarellirten Umrisszeichnungen — wie sie Dr. Riegel selbst benennt — verdienen diesen Namen nicht, können jedenfalls bezüglich der technischen Ausführung mit den Kopenhagener Aquarellen nicht verglichen werden, und was die Berliner Blätter betrifft, so scheint Dr. Riegel vergessen zu haben, dass er auf Seite 100 — unten — erklärte, ausser Stand zu sein, über das Verhältniss eines dieser Blätter zu dem bezüglichen Kopenhagener Aquarell aus eigener Anschauung etwas zu sagen! — Dies ist die einzige Stelle wo Dr. Riegel einen — allerdings missglückten — Anlauf nimmt, die Kopenhagener Aquarelle mit unbezweifelten Original-Aquarellen, den Berliner Blättern, zu vergleichen, und doch wäre dies — für Dr. Riegel, der in Uxkull's Mittheilung Misstrauen setzt — der einzige Weg gewesen, um über die Originalität der Blätter in's Reine zu kommen. Hierzu fehlt es aber Dr. Riegel am nöthigen Material, denn aus Carstens römischer Zeit sind nebst den Berliner Blättern nur noch 3 unzweifelhaft echte Aquarellen bekannt (siehe Carstens' Leben von Riegel, S. 363—386): 2 zu Gothenburg, die Dr. Riegel nicht kennt, und mein Parnass, den er nur flüchtig vor einer Reihe von Jahren gesehen hat. Dr. Riegel weiss sich aber zu helfen: er stempelt eines der Aquarelle im Thorwaldsen-Museum zum Original, findet die übrigen Blätter mit diesem übereinstimmend und die Frage ist gelöst! Seite 106 bemerkt Dr. Riegel, meine Reihe Carstens'scher Blätter stimme mit der zu Kopenhagen künstlerisch nicht überein, was sie doch thun müsste, wenn beide Reihen — wie Uxkull behaupte — Copien von Koch wären; vielmehr mache sich ein entschiedener innerer Unterschied geltend etc. Dagegen behaupte ich, dass beide Reihen — so weit es sich nämlich um die Aquarelle handelt — nur bezüglich der Erhaltung auseinander gehen und dass Dr. Riegel meine Sammlung für eine detaillirte vergleichende Beurtheilung viel zu wenig kennt, weshalb er sich denn auch fast ausschliesslich auf allgemeine Phrasen beschränkt. Dr. Riegel sah meine Sammlung nur ganz flüchtig, spätestens vor acht Jahren, also zu einer Zeit, wo die Photo-

graphieen der Weimarer und Kopenhagener Sammlung die Vergleichung noch nicht erleichterte; wie sollten ihm da die Einzelheiten meiner Blätter bei seinem kürzlichen, erstmaligen Besuch Kopenhagen's noch gegenwärtig gewesen sein? Mein Urtheil gründet sich dagegen auf zweimaligen Besuch Kopenhagens und genaue Vergleichung der bezüglichen Photographien der Kopenhagener Blätter mit den meinigen.

Dr. Riegel lässt sich denn auch bezüglich meiner Sammlung, — abgesehen von seiner oberflächlichen allgemeinen Beurtheilung — manche grobe Irrthümer zu Schulden kommen: so dünkt ihm mein goldenes Zeitalter — ein sehr ausgeführtes Temperagemälde — eine Copie jener unvollendeten, flüchtigen Contourzeichnung zu Kopenhagen, ohne dass er bemerkt, wie sehr es von dieser in nicht unwesentlichem Detail, selbst im figürlichen, abweicht; Kauffmann's Lithographie des Gastmahls des Plato gilt ihm (Carstens' Leben, S. 364) für eine Nachbildung des Kopenhagener Gemäldes, während mein Blatt als Vorlage diente; von der Scene aus Dante's Hölle will er bei mir das Original als Federzeichnung gesehen haben, sah aber nur den Stich von Rahl, welcher nicht nach der Zeichnung zu Weimar gefertigt ist, wie Dr. Riegel angiebt, sondern nach einer Durchzeichnung, welche Rahl von Uxkull erhalten hatte.

Ein eigenthümliches Argument macht Dr. Riegel auf S. 107 für seine Anschauungsweise geltend; er sagt nämlich, dass Thorwaldsen, da er die Mittel hatte, Carstens'sche Blätter durch Koch copiren zu lassen, er ebenso gut die Originale von Fernow — Cartons — hätte kaufen können, wodurch er glaubhaft machen will, dass die fraglichen Blätter doch wohl Originale sein müssten.

Auf der gleichen Seite fragt Dr. Riegel: Hätte Thorwaldsen bei seiner Verehrung für Carstens wohl sich entschliessen können, fünfundzwanzig vorzügliche Zeichnungen (die Argonauten) wegzuschenken, wenn ihm nur die Bleistiftzeichnungen des „Parnasses“ und die sehr unvollendete des „goldenen Zeitalters“ (hier Nr. 2 und 9) übrig geblieben wären? Die Beantwortung dieser Frage macht uns Dr. Riegel selbst sehr leicht, er sagt nämlich in seinem „Leben Carstens“ S. 383 wörtlich: „Diese Blätter — die Argonauten — empfing der Vater des jetzigen Besitzers, Graf Adam Moltke, der ein vertrauter Freund und besonderer Gönner von Thorwaldsen war, im Jahr 1804 von diesem Meister vielleicht als ein Zeichen der Dankbarkeit für die grossmüthige Freundschaft Moltke's, der ihn auch im Frühjahr 1804 mit nach Neapel und Florenz genommen hatte“! — Dr. Riegel legt grosses Gewicht (S. 107 und 108) auf den Umstand, dass spätere Besucher der Thorwaldsen'schen Räumlichkeiten zu Rom zur Bezeichnung der fraglichen Blätter sich des Ausdrucks

Zeichnungen von Carstens bedient haben, übersieht aber, dass Uxkull ein gleiches gethan, nachdem er kurz zuvor eben diese Blätter für Copien erklärt hatte (Siehe oben, S. 209). Auch ich pflege meine Originale von und Copien nach Carstens collectivisch „meine Carstens" zu nennen, ohne dadurch Jemandem Sand in die Augen streuen zu wollen. Auf Seite 109 behauptet Dr. Riegel, dass man seit 1804 nur zu Weimar ein vollständiges Bild von Carstens erwerben könne. Dagegen ist zu bemerken, dass gerade bezüglich des Punktes, worauf es hier ankommt, Weimar nicht der geeignete Ort ist, sich Klarheit zu verschaffen, da in Weimar keine ausgeführten Aquarellen sich befinden.

Im Folgenden will Dr. Riegel nachweisen, dass Uxkull nicht nur „innerlich in Bezug auf die Kenntniss von Carstens sondern auch äusserlich in Bezug auf die Carstens'schen Werke bei Thorwaldsen mangelhaft uuterrichtet war." In dieser Beziehung erklärt er für irrig, dass Uxkull das „goldene Zeitalter" und die „Nacht mit ihren Kindern" in der Thorwaldsen'schen Sammlung als Tempera-Malereien aufführe, während ersteres Blatt eine unvollendete Zeichnung und letzteres eine Kreidezeichnung von Thorwaldsen's Hand sei; endlich wäre „Sokrates im Korbe" gar nicht im Thorwaldsen-Museum. Dadurch glaubt Dr. Riegel die Glaubwürdigkeit der Uxkull'schen Mittheilung bedeutend erschüttert. Ist nun wirklich Herrn Riegel der so nahe liegende Gedanke nicht gekommen, dass diese von Uxkull aufgeführten drei Blätter verloren, entwendet etc. sein können? Liegt nicht zwischen 1811 und der Anfertigung des Katalogs vom Thorwaldsen-Museum im Jahre 1849 ein Zeitraum von 38 Jahren? Fällt nicht in diese Zeit auch Thorwaldsen's Umzug von Rom nach Kopenhagen*)? Hat sich Dr. Riegel nicht gesagt, dass „Sokrates im Korbe" verloren gegangen sein müsse? denn wonach hätte Koch copiren können, wenn nichts zu Copirendes vorlag**)? Dass, und warum mein „Goldenes Zeitalter" keine Copie jener Umrisszeichnung im Thorwaldsen-Museum sein könne, habe ich schon oben nachgewiesen. Mit

*) Mir ist wie eine leise Erinnerung, als sei ein Schiff, worauf sich Kunstschätze des Thorwaldsen befanden, gescheitert. Für eine bezügliche Mittheilung wäre ich dankbar.

**) Wie die besprochenen Aquarelle in Einzelheiten von den Zeichnungen zu Weimar abweichen, so auch meine Zeichnung des „Sokrates im Korbe"; ganz natürlich, da jene Zeichnungen zu Weimar dem Copirenden nicht als Vorlage dienten. Dem Urtheile einiger Kritiker, wonach die Zeichnung von „Sokrates im Korbe" zu Weimar weit vorzüglicher als die meinige, kann ich übrigens nicht unbedingt zustimmen. Der Unterschied beider beruht vorzugsweise im Gesichtsausdruck des Sokrates. Auf dem Weimarer Blatt ist es der Ausdruck des Pedanten und leeren Wortkrämers, welcher — in Uebereinstimmung mit Aristophanes

diesem Blatte hat es eine eigene Bewandtniss. Nach Fernow hat Carstens diese Composition nicht vollendet. Demnach muss die erste Ausführung von Koch — wahrscheinlich jenes verloren gegangene Blatt bei Thorwaldsen — eine bis zu einem gewissen Grade selbstständige Arbeit von Koch gewesen sein. Ist es nun nicht eigenthümlich und bezeichnend, dass gerade dieses Gemälde in der Nachbildung, in welcher ich es besitze — im Widerspruch mit Dr. Riegels wenig anerkennendem Urtheil über Koch — auf der internationalen Kunstausstellung des Jahres 1854 zu München unter den Carstens'schen Blättern den Preis davon trug?

Es folgt in Riegel's Aufsatz hier die Bemerkung „endlich weiss er — Uxkull — auch nichts von den 24 Blättern der Argonautica, die Thorwaldsen 1804 an Moltke geschenkt hatte, von denen er aber, wenn zwischen Thorwaldsen und ihm ein wirklich ernsthaftes Gespräch über Carstens stattgefunden hätte, nothwendig Kenntniss hätte erhalten müssen etc." Ist nun aber diese behauptete Unkenntniss Uxkull's nicht rein aus der Luft gegriffen. Woraus glaubt Dr. Riegel sie folgern zu können? Wie es scheint aus dem Umstande, dass ich in meinem ersten Referate dieser Arbeit nicht gedachte. Hat aber Dr. Riegel ganz vergessen, dass ich mir zur Aufgabe gestellt hatte, nachzuweisen, jene Aquarelle im Thorwaldsen-Museum seien Copien von Koch, und was haben hiermit die Bleistiftzeichnungen in Moltke's Besitz zu schaffen? Ist Dr. Riegel so wenig selbständiger Forscher, dass er nicht selbst nach Material für seine Schlüsse sucht, sondern es dem Zufall überlässt, was ihm an solchem zugetragen wird? Damit sich aber Dr. Riegel überzeuge, dass Uxkull auch von diesem Werke des Carstens gar Manches wusste, wovon sich der moderne Kritiker nichts träumen lässt, und um auch den Lesern dieser Blätter wenigstens etwas von Interesse zu bieten — will ich das Urtheil Koch's über den Argonautenzug hier mittheilen, welches in dessen Aufsatz: „Gedanken eines in Rom lebenden deutschen Künstlers über die Kunst in den letzten Decennien des vorigen und dem ersten des laufenden Jahrhunderts, Rom 1810" enthalten ist. Dieser Aufsatz befindet sich im Manuscript unter Uxkull's Papieren und ist von diesem mit Randbemerkungen versehen. Koch sagt in seiner originellen und derben Weise:

Wolken — zur Geltung kommt, auf dem meinigen der des loyalen Denkers mit satirischem Anflug, wie wir uns Sokrates lieber vorzustellen pflegen. Als Illustration des Aristophanes ist somit allerdings das Weimarer Blatt vorzüglicher.

Ich kann hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass die Kritik sich niemals auf so allgemeine Ausdrücke wie: das Blatt ist viel vorzüglicher, bedeutender, geringer etc. als jenes andere beschränken sollte, da sich der Leser hierbei keine Vorstellung machen und also auch seine Kenntnisse nicht erweitern kann.

„Auf seinem Todtenbette zeichnete er — Carstens — 24 Umrisse, den Argonautenzug darstellend, von denen er mehrere nicht vollendet hat, denn er starb darüber. Ich radirte diese Umrisse nach dem Tode dieses Künstlers, aber wenige dieser Blätter geben von ihm einen richtigen Begriff, aber nicht durch mein Verschulden, wie es sein Biograph vorgiebt und dessen Gewohnheit es war, dass er aus jedem Bagatell ein ungeheueres Werk machte, dass man glauben mochte, hier seien alle Thüren zu etwas Besserem verschlossen, denn wirklich 3 oder 4 Stücke ausgenommen sind diese Compositionen nichts sonderliches, und sechs Stücke musste ich noch auszeichnen, denn es war oft kaum der Ort angezeigt, wo eine Figur hin sollte*). Die Composition konnte also durch mich nicht verdorben werden; ohnedem waren alle nur Skizzen, und doch spricht jener Mensch (Fernow ist gemeint) davon als ob es grosse Werke wären. Dinge dieser Art kann man nur in der Kunst höchst unwissenden Leuten vorkauen .... Dass ich diese Skizzen radirte, war eine Betrachtung (?) und Liebe für den Carstens, durch dessen Umgang ich den Staub der akademischen Dummheit abschütteln lernte, aber deswegen bin ich nicht befugt, aus Arbeiten und flüchtigen Skizzen, auf dem Krankenlager gemacht, einen Gegenstand und Götzen, vor dem man sich bücken soll, zu machen. Dass ich diesen Künstler als solchen ehre, der sich aus seinem Zeitalter in seiner Arbeit und Kunstgesinnung herausmachte und in verschiedenen Theilen die Malerkunst umfasste wie es keiner dermaliger Zeit vermochte und jetzt noch in seiner Art nichts besseres das Tageslicht erfreut hat, so glaube dem Mann genug Recht und Billigkeit erwiesen zu haben“ etc.

Wir ersehen aus obigem, wie hoch Koch seinen Freund Carstens, wie wenig hoch er verhältnissmässig dessen Argonautenzug gestellt hat.

Ich verlasse mein unerquickliches Thema in der Ueberzeugung — und der Leser wird sie sicherlich theilen — dass noch selten ein so leichtfertiger Angriff auf die Glaubwürdigkeit eines Mannes gemacht worden als hier durch Dr. Riegel geschehen. —

---

*) Dieser Umstand ist Dr. Riegel's scharfsichtigem Auge entgangen.

Nachruf an Albert von Zahn,

(geb. 10. April 1836, † 16. Juni 1873).

Von

Moriz Thausing.

Noch einmal, verehrter Freund, zwingt es mir die Feder in die Hand zu einer Streitschrift gegen Dich! Wieder einmal bin ich anderer Meinung als Du! Nur wirst Du diesen meinen Widerspruch nicht mehr vernehmen; weder im Scherz noch im Ernst wirst Du ihn beantworten; wirst mir dafür nicht wieder lächelnd die Hände drücken. Nicht um Dürer's willen aber möchte ich diesmal mit Dir auf den Kampfplatz treten; Du bist es selbst, o Freund! den ich vertheidigen möchte — gegen Dich selbst. Denn nimmer kann ich das Urtheil unterschreiben, das Du zu arger Stunde an Dir vollzogen hast.

Unermüdlich, wie Du warst, kanntest Du das Gefühl der Müdigkeit nicht; und dem allzuraschen Wanderer gleich sankest Du nieder, als hoch die Sonne noch im Scheitel stand. Einen Schritt nur noch, und Du erfassest die Hand der holden Führerin; sie geleitet Dich in das reizende Thal, das zu Deinen Füssen liegt — da schwindelt Dir und dunkel wird's vor Deinen Blicken. O der unseligen Täuschung! Eine Ohnmacht war's, was Du für den hereinbrechenden Abend nahmst; kraftlos wähntest Du Dich und hattest doch die Kraft, die Pforte aufzureissen, an der sonst alle Creatur mit bangem Schrecken vorüberschleicht. Rastloser Freund! warum hast Du Dir die kurze Mittagsrast nicht gegönnt? Wer soll nun Dein Tagewerk vollenden?

Eitel sind nun diese Klagen. Wir müssen uns an den herben Verlust gewöhnen, den unsere junge Wissenschaft durch das verfrühte Hinscheiden Alberts von Zahn erlitten hat. Wir sind zwar verpflichtet zu allen Anstrengungen, um die Lücke auszufüllen, die sein Tod in die

Mitte unserer kleinen Schaar gerissen hat, aber alle unsere Bemühungen in dieser Richtung werden erfolglos bleiben, denn die bevorzugte Stellung Zahn's unter den Fachgenossen beruhte nicht nur auf seinen wissenschaftlichen und literarischen Leistungen, seiner künstlerischen Begabung, seinem Einflusse auf ein wichtiges Verwaltungsgebiet, sondern vornehmlich auf der Art, wie er alle diese verschiedenen Richtungen seiner Thätigkeit zu vereinigen wusste; auf der ganz eigenthümlichen, sich nicht leicht wiederholenden Mischung persönlicher Eigenschaften, die ihn zu alle dem befähigte — kurz sie beruhte nicht allein auf seinen seltenen Geistesgaben, sondern vorwiegend auf seinem Character. Die Leistungen Zahn's nach allen jenen Richtungen, die Verdienste seines kurzen Daseins, sie haben bereits an verschiedenen anderen Orten ihre öffentliche Würdigung gefunden*); auch der Pflicht, näher auf das Thatsächliche seines Lebens- und Entwicklungsganges einzugehen, haben mich die Berichte anderer Freunde überhoben.

Hier aber am Schlusse des, zum Frommen unserer Studien von ihm gegründeten und geleiteten Fachorganes, hier im engeren Kreise seiner Mitarbeiter und Freunde, drängt es mich, uns seine persönliche Erscheinung noch einmal zu vergegenwärtigen; wie es etwa unter Zeltgenossen geschieht, die zurückkehrend vom Kampfe oder von der Arbeit, sich an den eben leer gewordenen Platz des verunglückten Kameraden nicht so leicht gewöhnen können. Zumal uns in Wien ist Zahn noch einen Besuch schuldig geblieben. Er war auf dem Wege dahin; mündliche und schriftliche Nachrichten hatten uns sein Kommen eben angekündigt. Nun fehlt er auch auf dem „ersten kunstwissenschaftlichen Congresse", an dessen Zustandekommen ihm ein zwar indirectes, aber sehr entscheidendes Verdienst zusteht. Denn ohne das Beispiel des Holbeincongresses am 1—3. September 1871 in Dresden hätten wir wohl kaum den Muth gehabt, eine internationale Zusammenkunft von Kunsthistorikern zu veranlassen. Und wer anders, als Zahn, war der eigentliche Vater jenes Holbeintages! Es war dies so zu sagen seine Heldenthat, wenn er auch später vor den eigenen Erfolgen schier erschrak und von der Ziehung der letzten Consequenzen abmahnen wollte. Es soll ihm das Herz abgedrückt haben, dass er zuerst auf dem Wege der Forschung, dann auf dem der öffentlichen Nebeneinanderstellung die Dresdener Galerie um ihr berühmtestes Kleinod deutscher Kunst gebracht hat. Wenn dem so ist, so macht das seinem Herzen und seinem sächsischen Localpatriotismus

*) A. Woltmann's schöner Nekrolog in der „Nationalzeitung" v. 24. Juni 1873, No. 287 u. Kunstchronik vom 15. August, No. 44.

alle Ehre. Ungleich grösser erscheint jedoch das Verdienst, welches sich Zahn im Kampfe mit jenem ehrenwerthen Gefühle dadurch erworben hat, dass er einen Abgrund von Irrthümern, der wie kein anderer dem Fortschreiten unserer Erkenntniss altdeutscher Malerei im Wege lag, kühn überbrücken half.

Die Wissenschaft ist eine strenge, harte Herrin. Sie verlangt von denen, die ihr dienen, Selbstverläugnung und Entsagung aller Art, und unbeirrt durch das Belieben der Einzelnen wie der Menge verfolgt sie ihre Bahn. Du kannst ihr voraneilen, ihr nachfolgen, ihr ausweichen; nie aber wirst du ungestraft ihren Lauf hemmen, ihre Bahn kreuzen wollen! Im Inneren wie nach Aussen war es wohl ein schwerer Kampf, den Albert von Zahn im Namen Holbein's, im Namen der ganzen deutschen Kunstwissenschaft gekämpft hat. Er ist ausgekämpft, und er war nicht ruhmlos. Der Hofrath zog den Kürzeren zu Ehren des Gelehrten. Dem Letzteren allein haben wir unser Andenken zu weihen; und zu seiner Ehre darf ich wohl an eine Thatsache erinnern, die gewiss nur Wenigen bekannt sein dürfte, an die Thatsache nämlich, dass niemand anderer als Albert von Zahn der Urheber jener so vielfach missverstandenen Erklärung gewesen ist, durch welche eine Anzahl von Fachgenossen, ihre Ueberzeugung von der Unechtheit des Dresdener Exemplares der Holbein'schen Madonna öffentlich aussprachen. Schon genügend von Dürersorgen heimgesucht, hielt ich es zwar bisher für geboten, mich von der directen Theilnahme an der grossen, ohnedies von vielen tüchtigen Kämpen geführten Holbeinfehde fernzuhalten. Nun aber scheint es mir Pflicht, eine Nachricht mitzutheilen, welche geeignet ist, auf das Verdienst, wie auf den Kummer unseres Freundes ein Licht zu werfen. Die Sache hat ja für die Geschichte unserer Denkmälererkenntniss eine gewisse Bedeutung, und die feierliche Veranlassung zu meinen Mittheilungen wird hoffentlich den persönlichen Character derselben vor jeder üblen Deutung bewahren.

Es war am Morgen des 4. September 1871, als Zahn zu mir herantrat und mir vorstellte, wie schade es doch wäre, dass von dem einmüthig geschöpften Urtheile der versammelten Fachgenossen kein Zeugniss zurückbleiben sollte; wie es doch für die Zukunft von einiger Wichtigkeit wäre, die Etape festzustellen, bis zu welcher die wissenschaftliche Ueberzeugung vor der, wohl nicht so leicht wieder stattfindenden Zusammenstellung der beiden Exemplare der Meyer'schen Madonna vorgedrungen wäre, und dass es daher wohl des Versuches lohnte, zu erproben, über welche Punkte sich vor den beiden Gemälden selbst eine Einigung aller, oder doch der meisten Stimmen erzielen liesse. Ueberzeugt von seinen Gründen, wie auch von der beigefügten Entschuldigung, dass er

selbst in seiner amtlichen Stellung weder zu einer solchen Erklärung auffordern, noch auch dieselbe unterzeichnen könnte, übernahm ich es statt seiner vor den soeben im Ausstellungsraume versammelten Fachgenossen einen dahin zielenden Antrag zu stellen. Unter Zahn's stiller, aber aufmerksamer Betheiligung und unter dem Vorsitze des verehrten Seniors der Versammlung, Professors von Lübke, wurden sodann die Punkte vereinbart und in jene allgemeinere Form gebracht, welcher alle Anwesenden ihre Zustimmung geben konnten. Bei der darauf folgenden Unterzeichnung der Erklärung fehlte Zahn allerdings; ich hatte es übernommen, sein Fernbleiben zu vertreten und blos im Bewusstsein meiner ganz bescheidenen und verdienstlosen Mittelstellung in der Frage ersuchte ich Alfred Woltmann, als Verfasser von „Holbein und seine Zeit", anstatt des Antragstellers zuerst zu unterschreiben. Wie sehr sich auch Zahn's Stellung zu unserer damaligen Erklärung in der Folge, vielleicht nothgedrungen änderte, gern hätte ich bei seinen Lebzeiten deren Entstehungsgeschichte verschwiegen. Nun aber, da er allen persönlichen Anfechtungen entrückt ist, nun halte ich es für eine Pflicht gegen seinen Gelehrtennamen, ihm die Anerkennung für die muthige That nicht länger vorzuenthalten.

Es war doch in Zahn eine merkwürdige Mischung von kühner Sturmeslust und von vorsichtig ausbeugendem Friedensbedürfniss. Er wollte ein Neuerer sein, aber zugleich auch Vermittler in dem Widerstreite der verschiedensten Meinungen. Mit ernstem, wohlabgewogenem Einschreiten glaubte er Ordnung halten zu können auf einem Gebiete, voll von schreienden Gegensätzen. Ob er sich damit nicht zu viel zugemuthet hat? Solche in Menschengemüthern und Geistesarbeit tiefbegründete Widersprüche lassen sich ja nicht äusserlich ausgleichen, und noch weniger verhüllen; sie müssen ausgekämpft werden. Indem er sie in sich aufnehmen zu können glaubte, einer Schleuse gleich, ohne sie durch sich weiter wirken zu lassen, machten sie sein eigenes Inneres zu ihrem Kampfplatze und zehrten wirbelnd an seinen Kräften. Was er in dem Ringen um die Behauptung eines theoretisch vorgefassten, auf sich selbst beruhenden Gleichgewichtes gelitten hat, sollte freilich niemand merken; das duldete sein Stolz nicht. Und kaum verriethen die blauen Abgründe seiner Augen, dass es jenseits der steilen, weissen Stirne weniger glatt und ruhig hergehen mochte.

Jedem scharfen, entschiedenen Ausdrucke, ja schon der scharfen Betonung eines Ausdrucks war er abhold; rasches Drauflosgehen, entschiedene Wendungen behagten ihm nicht. Darum reizte ihn auch jedes weiter gehende Urtheil leicht zum Widerspruche. Nur trat er leise und bedächtig damit hervor, nachdem er sich erst lange in den Gegenstand

vertieft hatte. Denn nicht persönliche Eitelkeit, sondern Liebe zur Sache war es, was ihn in den Kampf trieb, den er dann auch ritterlich und frei von jeder persönlichen Gehässigkeit zu führen verstand. Aus eigener Erfahrung bin ich wohl berechtigt, Albert von Zahn dies ehrende Zeugniss auf's Grab zu legen. Unsere letzte, in den Jahrbüchern geführte Polemik über die „linkshin gewandten Profilköpfe" der Sammlungen von Berlin, Bamberg und Weimar, weit entfernt einen Schatten auf unsere persönlichen Beziehungen zu werfen, hat mir Zahn vielmehr erst näher gebracht. Und doch war er eingestandenermassen anfangs in der Absicht gegen mich in's Feld gezogen, die Urheberschaft Dürer's an jenen Zeichnungen aufrecht zu erhalten, um sich endlich mit der Unterstellung begnügen zu müssen, als hätte ich die Entstehung derselben erst in das 18. Jahrhundert versetzt, was ich doch thatsächlich nirgends behauptet hatte, wie ich denn überhaupt auf eine positive Würdigung jener Fälschungen gar nicht eingegangen war*).

Trotzdem er sich nun, zumeist durch seine eigenen Nachforschungen, zum allmähligen Rückzuge bis auf diesen verlorenen Posten genöthigt sah, verliess ihn dabei der gute Muth, das Wohlwollen gegen mich nicht; ja er gönnte sich noch die Musse, den ernsten Streit mit einem Scherze zu begleiten, der in seiner Art so gelungen ist und von Zahn's liebevoll grübelnder Vertiefung in den Gegenstand seines Studiums, von der Allseitigkeit seiner Begabung und endlich von seinem, sich ja so selten verrathenden, gemüthlichen Humor ein so bezeichnendes Beispiel giebt, dass ich nicht anstehe, dem Wunsche mehrerer Freunde zu folgen und als Anhang zu jenem Streite um die „linkshin gewandten Profilköpfe"

---

*) Nachdem nun wohl der Streit um die Originalität jener gefälschten Profilskizzen als abgeschlossen anzusehen ist und ein Widerspruch gegen die endgiltige Ausscheidung derselben aus der Reihe der Werke Dürer's von irgend namhafter Seite nicht mehr aufrecht erhalten wird, dürfte es zweckmässig sein, hier schliesslich eine Uebersicht der, über die Frage veröffentlichten Streitschriften beizufügen — nicht um darauf hinzuweisen, sondern um sie so zu den Akten zu legen: Albrecht Dürer's Handzeichnungen im königl. Museum zu Berlin, zum 400jährigen Dürer-Jubiläum herausgegeben, in der Originalgrösse photolithographirt von Gebrüder Burkhard in Berlin; Nürnberg, Verlag von Sigmund Soldan, I. Heft, 1871. — M. Thausing: Die falschen Dürer-Zeichnungen in Berlin, Bamberg und Weimar; Zeitschrift f. bild. Kunst, Leipzig, E. A. Seemann 1871, VI. 114. — A. v. Eye: Die Dürer'schen Porträt-Zeichnungen in Berlin, Bamberg und Weimar; Anzeiger f. Kunde deutscher Vorzeit, Nürnberg 1871, Nr. 3 u. 4. — Der Stadt-Magistrat von Bamberg: Noch einmal die „falschen Dürerzeichnungen." Zeitschrift f. b. K. VI. 271. — A. v. Zahn: Die angezweifelten Dürer-Zeichnungen in Berlin, Bamberg und Weimar; Jahrbücher f. Kunstw. 1871. IV. 237. —

einen Brief Dürers zu veröffentlichen, mit dessen Originalität es genau so bestellt ist, wie bei jenen Zeichnungen selbst.

Es war in den ersten Tagen des August 1871, dass mir unter dem Poststempel „Nürnberg" ein Couvert zukam, dessen Inhalt ein augenscheinlich mit Dürer's Handschrift geschriebener Brief bildete. Das alte Papier, der kunstgerechte Verschluss mittelst einer kleinen Papierschleife, darauf in Wachs das Siegel Dürer's mit der offenen Thüre, wie es auf dessen Briefen an Pirkheimer noch erhalten ist: der erste Eindruck, den ich davon hatte, war wirklich die Freude über ein neuentdecktes Manuscript Dürer's, das mir hiermit von befreundeter Seite mitgetheilt werde. Die nähere Betrachtung freilich belehrte mich über die gelungene Mystification. Die Lithographie im Anhange gibt einen beiläufigen Begriff von der reizenden Fälschung, deren Wortlaut folgender ist:

DEM Fürsichtigen, hochachtparn vnd erbern Hern Morizen Thawsingh zw Wienn im Osterreich inn des Ertzhertzog Albrecht palast awff der pastey.

Günstiger her vnd freunt, aller künst rechter erkenner hochgelarter ferstendiger! Mein gantz willigen dienst zuuor. Ich hab euch schon offtmals wollen schreiben vm der lieb willen, dy ich tzu eüch trag, dorum ich eüch fast gut pin. Dan wie wol der fill sind in theutzen landen, dy do fon mir reden, so sind ir fast wenig, dy awch den rechten ferstandt vnd dz recht gemüt haben, vrsach dyweill sy wol van allen künsten zu reden aber nicht wissen dofan tzu vrteilen. Vnd sunderlich danck ich euch, dz ir allso klerlich antzeygung getan habt der awssgeschnitten köpfflin halben, dz ich dy nicht hab contterfett noch abgerissen. Vnd dy namen van den niederlendischen dy hat ein tiebisch vnd betriegerisch poswicht mit seiner geschrifft dartzu geschriben. Aber lieber her Thawsing, so ir fermeint, dz eürer neüen kunstner einer vnd tzumal, als ir sprecht,

---

W. Lübke: Die angezweifelten Dürer-Zeichnungen; Kunstchronik VI. 193. — Eine Bamberger Correspondenz im Nürnberger „Korrespondenten v. u. f. Deutschland" vom 19. Dec. 1871, Nr. 650 mit der köstlichen Bemerkung, dass die von Zahn vertretene Ansicht „mehr wohl als goldene Brücke für den Attentäter gemünzt erscheint". — M. Thausing: Die Pseudo-Dürerzeichnungen in Berlin, Bamberg und Weimar und ihr letzter Vertheidiger; Kunstchronik VII. 29. — Derselbe: Ueber den Anonymus der linkshin gewandten Profilköpfe; Jahrbücher f. K. IV. 347 mit einer Nachschrift des Herausgebers, 353. — R. Bergau: Der Streit um die Echtheit von A. Dürer's Portrait-Kohlenzeichnungen; Grenzboten, Leipzig 1872. Neue Folge II. 27; und ebenso im Organ f. christl Kunst, Köln, 1. Mai 1872. XXII. 104. — W. Lübke, eine Anmerkung in F. Kugler's Handbuch der Kunstgeschichte, fünfte Aufl. 1872. II. 478.

ein schtümper sollich köpfflin het künnen reissen, do seit ir in irrthumb, o ha probiertz, ob ir der einen findt! Vnd der dy köpfflin cunterfett hat, den hab ich tzu mein lebtzeitten offt gesechen, vnd der wz pesser im schloff, als eürer neüwen einer im wachen. Dorum pit ich eüch, wolt mirs nit ferüblen, dz ich eüch ferman, so ir dz püchlein in trügk last awsgen, darinn ir van mein ding wolt schreiben, dz ir der forsicht praucht vnd nit vnbedechtlich mit wortten allso hart schtrafft, dz doch gut kunst vnd van eim allten meister gemacht ist. Hymit last mich eüch befolhen sein. Geben zw Nornberg awff dem Sanct Johannis kirchhof in hofnung einer frölichen vrstend am tag Petri kettenfeier. (d. i. 1. August.)

Albrecht Dürer.

Wer konnte sich diesen Scherz erlaubt haben? Ich gestehe, dass mich jede Vermuthung im Stich liess; und auch in Nürnberg, wohin ich den Brief alsbald mitbrachte, konnte mir kein Sachverständiger eine Auskunft geben, als etwa die, dass wohl niemand daselbst in Verdacht kommen dürfte. Die Aufklärung erfolgte erst in Dresden, als Zahn, zufällig an meiner Seite sitzend, die Frage that: ob ich denn dem Dürer schon geantwortet hätte? Und nun beichtete er mit Behagen auf mein Verhör, wie er den Brief durch einen Nürnberger Vetter befördert, wie er den Verschluss desselben von dem damals in Dresden ausgestellten Bildnisse des Gisze von Holbein aus der Berliner Galerie abgeguckt und die Schrift aus dem Dürercodex der Dresdener Bibliothek erlernt habe; und er zeigte mir in seinem Notizbuche die eingehenden Vorstudien, durch welche er sich den Ductus von Dürer's Hand in den zwanziger Jahren ganz regelrecht zu eigen gemacht hatte. Ungeheuere Heiterkeit der befreundeten Tischgenossen lohnte dem seltenen Meister. Ich aber bewahrte den launigen Brief zum Andenken, ohne zu ahnen, dass derselbe bald das Schicksal so mancher Liebesgabe theilen könnte, die an sich geringfügig, doch hoch im Werthe steigt mit dem Tage, an welchem uns der Geber entrissen wird. Und so möge denn die scherzhafte Urkunde auch anderen Freunden des Verblichenen zur Erinnerung dienen an eine Seite von Zahn's Wesen, die darum nicht die mindest liebenswürdige war, weil er sie so selten herauszukehren pflegte. Denn zu gemüthlicher Unterhaltung, zu müssigem Plaudern schien ihm die Zeit zu kostbar, und zu vertraulichem Gedankenaustausch war er schwer festzuhalten.

Es war etwas Unruhiges und Hastiges in der Art des, in vieler Beziehung seltsamen Mannes. Und doch lebte er mit einer Pünktlichkeit nach der Uhr, als ob er das Bedürfniss fühlte, das Presto seiner Thätigkeit durch scharfes Aufmerken auf den Takt zu reguliren. Er war ein Pedant seiner Tageseintheilung und mit der Uhr in der Hand brach er

das lebhafteste Gespräch ab, wenn die für andere Zwecke bestimmte Stunde gekommen war. Von seiner geschäftsmännischen Routine, der Pünktlichkeit und peinlichen Präcision, mit welcher er übernommenen Verpflichtungen nachzukommen suchte, werden Alle zu erzählen wissen, mit denen er in geschäftlichen Beziehungen gestanden. Dem Verleger dieser Blätter steht in dieser Hinsicht das beste Urtheil zu. Mit manchem Stücke der einst so lebhaften Correspondenz zwischen beiden liesse sich der Beweis liefern, wenn es dessen bedürfte. Noch der letzte Brief, den der Verstorbene nicht ganz zwei Tage vor seinem Ende an den Verleger des „Cicerone" richtete, ist ein Zeugniss seiner geschäftlichen Gewissenhaftigkeit, zugleich auch — und deshalb möge er im Auszuge hier eine Stelle finden — ein charakteristisches Zeugniss für den jähen Umschwung der Stimmung, der von heute zu morgen im Gemüthe des Hingeschiedenen Platz gegriffen haben musste.

Dresden, den 14. Juni 1873.

„Verehrter Freund! Ich habe das lebhafte Bewusstsein, dass meine Verlobung entschieden wider das Interesse des Cicerone ausgefallen ist, und dass ich ausser dem Jawort der Aeltern eigentlich auch Ihres vorherigen Jawortes bedurft hätte. Sie müssen aber „dieses eine Mal" Nachsicht mit mir haben und dürfen später auf meine verdoppelte Dienstwilligkeit rechnen, um die Versäumniss wieder auszugleichen. Ohne eine solche wird es aber leider wohl nicht abgehen; es ist mir nun doch zu meinem grössten Bedauern nicht möglich gewesen — — — — Ich bin am 6. Juli wieder hier und werde alsdann mit allen Kräften für das Werk arbeiten; — überhaupt wird meine Verlobung für später eine wesentliche Förderung meiner Arbeitskraft zur Folge haben, da ich erstens sehr häuslich sein und (zweitens) an meiner zukünftigen Frau eine vortreffliche Gehülfin beim Concipiren, Registerarbeit etc., haben werde."

Neben seinen Berufsgeschäften, seinen Studien, seiner schriftstellerischen und seiner, zumeist in freiwilligen öffentlichen Vorträgen sich bewährenden Lehrthätigkeit liess Zahn nicht ab von seiner Neigung zur praktischen Kunstübung. Vom Künstler, speciell vom Maler war der Kunstgelehrte ausgegangen. In richtiger Schätzung seiner selbst hatte er früh genug erkannt, dass er in der grossen Kunst über ein gewisses Mittelmass nicht hinauskommen würde. Die Liebe zur Kunst trieb ihn von der Praxis zur Theorie, von der Production zur Erforschung der Geschichte des künstlerischen Schaffens. Und doch war zu viel von einem Künstler an ihm, als dass er ganz der schaffenden Thätigkeit hätte entrathen können. Beschränkt auf das bescheidene Gebiet der

Ornamentation, liess er in Mussestunden gern der Phantasie und der Hand die Zügel, um Entwürfe zu „häuslichen Kunstarbeiten“ auf das Papier zu bringen, und so sehr hatte er sich gewöhnt, die Zeit zu nützen, dass er auch in Gesellschaft, wenn das Gespräch ihn nicht völlig in Anspruch nahm, die Hand mit dem Stifte spielen liess, um ein Ornament, eine Vignette, eine Umrahmung und dergl. mehr entstehen zu lassen. Fast alles, was er in dieser Art producirte, war Gelegenheitspoesie. Seine Gefälligkeit wurde von allen Seiten in Anspruch genommen; Fachgenossen, Künstler und dilettirende Damen fanden ihn stets freigebig mit seiner Zeit und seinem Talente.

Es ist in der That erstaunlich und fast räthselhaft, wie Zahn der Aufgaben Herr zu werden vermochte, die Pflicht und Beruf, Liebhaberei und gefällige Rücksicht an ihn stellten. Was Wunder, dass er sich aufrieb, dass die Versäumniss der Befriedigung materieller Bedürfnisse, die Abkürzung der Nachtruhe, das Vergessen von Speise und Trank im ewig treibenden Eifer nach neuen Zielen schliesslich zu Gehirnaffectionen, zum Bruch zwischen Geist und Materie führte! Ein Beispiel nur, wie er unermüdlich im Lernen war, um seiner Wissenschaft dienen zu können: „Ich lerne jetzt portugiesisch“, äusserte er einmal zu einem Bekannten. „Aber wozu das?“ „Um den Francesco d'Ollanda übersetzen zu können, von dem ich endlich die Fournier'sche Abschrift erhalten habe.“ Ueberhaupt hatte er eine grosse Vorliebe für Sprachwissenschaft und keine geringe Fähigkeit, fremder Idiome Herr zu werden.

Seiner Natur nach ungesellig, zu einsamem Grübeln, zu speculativer Versenkung geneigt, besass Zahn doch manche gesellige Tugenden. Er liebte es zu Zeiten in gewählter Gesellschaft den Abend zu verbringen, und konnte, wenn er einmal das Joch des Dienstes ganz abgeschüttelt hatte, sich so weit dem Augenblick hingeben, dass die gemessene Vorsicht seines Gehabens in behagliche Offenheit überging. Dann fiel auch wohl ein Wort über Dinge, die sein Gemüthsleben berührten, über seine amtliche Stellung und die Schwierigkeiten, denen er zu begegnen habe, um alte Zöpfe abzuschneiden und alte Herren glauben zu machen, dass sie aus eigenem Antriebe zu Reformen griffen, die aus seiner eigensten Initiative hervorgegangen waren. Wenn er aus einem Schriftsteller vorlas oder explicirte, so hörte man ihm gern zu, das weibliche Geschlecht vielleicht noch lieber als die Männer; denn Zahn hatte etwas Apartes, was Frauen gefällt und was sie selbst den Mangel eigentlicher männlicher Schönheit übersehen lässt. Von seinen Lehr- und Studienfrüchten theilte er gern gesprächsweise mit, was ihn besonders interessirte und worüber er gern die Meinung Anderer hören wollte. Nichts lag ihm

ferner, als capriciöse Rechthaberei. Nachgiebig in der Form, war er darum nicht minder fest in der Sache und von einer Zähigkeit im Verfolgen vorgesteckter Ziele, welche die höchste Anerkennung verdient. Wie er in Leipzig die Gründung der gewerblichen Vorbildersammlung nur durch unabwegliche Ausdauer in's Werk zu setzen vermochte, so hat er auch, irren wir nicht, in Weimar auf verhauenen Wegen vordringen müssen; noch mehr aber in Dresden, um dem Ideal, dem er nachstrebte, nahe zu kommen. Ihm waren die Kunstschätze nicht um ihrer selbst willen oder nur zur Erbauung der Elite des Publikums vorhanden, er wünschte sie nicht nur genossen, sondern auch verstanden und vor allem genutzt zu sehen. Was ihm am meisten am Herzen lag, war, die befruchtende Kraft der Anschauung auf die Kreise wirken zu lassen, denen die Entwickelung des Geschmacks in die Hand gegeben ist. Kurz vor seinem Hinscheiden sah er sich einem, wie wir annehmen zu dürfen glauben, heissersehnten Ziele nahe. Das Directorium der Kunstgewerbeschule war in seine Hand gelegt. Neue schwere Aufgaben harrten seiner, Aufgaben, deren Lösung die ganze Kraft eines erfahrenen tüchtigen Mannes erforderte. Für ein einziges Paar Schultern war die Last zu gross, die Zahn sich aufgeladen hatte. Was er als Gunst des Schicksals herbeigesehnt, wandelte sich in Druck und Sorge. Sollten wir irre gehen, in diesem Umstande den Hauptgrund zu finden, der die tragische Katastrophe seines Lebens herbeiführte?

So viel wir Zahn als Forscher und Förderer unserer Wissenschaft zu danken haben, seine schönsten Pläne hat er mit sich in's Grab genommen. Zunächst dachte er an eine Geschichte der Entwickelung des Ornaments, für welche er manche werthvolle Beobachtungen als „Resultate der vergleichenden Ornamentforschung" zusammenstellte, nach Analogie der vergleichenden Sprachforschung. Am lebhaftesten interessirte ihn dabei der Barocco, und er war der Meinung, dass die Architektur nothwendigerweise wieder „einen Schritt in's Malerische" thun werde und müsse, je mehr der Luxus auf grossräumige Wohngebäude, namentlich Landsitze hindränge. Im Zusammenhange damit stand das Project einer Publication des Dresdener Zwingers im Lichtdruck. Die Platten dazu waren bereits angefertigt und harrten nur noch des Textes, um zum Abdruck zu gelangen, als der Tod dazwischen trat*).

Ein anderes Unternehmen, welches Zahn in letzter Zeit beschäftigte, war eine Geschichte der niederländischen Malerei. Auch hier wollte er

*) Das Werk wird gleichwohl bei dem Verleger d. Bl. erscheinen, nachdem Herm. Hettner an Zahn's Stelle die Bearbeitung des Textes übernommen hat.

auf die Vergleichung der künstlerischen Handschriften in Zeichnungen, Radirungen, Gemälden das Hauptgewicht legen. Er gedachte zu diesem Zwecke das Buch mit kleinen Croquis auszustatten, die von seiner eigenen, sicheren Hand ausgeführt, allerdings geeignet gewesen wären, die Manier der hervorragenden Meister zu veranschaulichen. Eine Vorbereitung zu diesem grossen Werke waren seine Vorträge über den gleichen Gegenstand, die er zum Theil im Leipziger Kunstverein, zum Theil in Dresden vor einem gemischten Publikum abgehalten. Trotz des dünnen, scharfen Tones seiner Stimme und obwohl er nicht fliessend sprach und noch weniger durch den Schwung der Worte packte, hatte er doch überall ein dankbares Auditorium; denn seine Rede im freien Unterhaltungstone hatte etwas lebendig Anschauliches und gab jenes Gefühl der Sicherheit, welches sich nur dann auf den Zuhörer fortpflanzt, wenn der Vortragende das, was er vorbringt, reiflich durchdacht und zu seiner Ueberzeugung gemacht hat. Mit richtigem Takte wollte Zahn seine Vorträge nicht in der Form, in der er sie gesprochen hatte, drucken lassen. Nachdem ihm aber die weitere Verarbeitung derselben versagt blieb, wäre vielleicht doch die Veröffentlichung eines oder des anderen derselben wünschenswerth. Vielleicht gelingt es dem Verleger dieser Blätter, dem ich die vorstehenden Mittheilungen zum Theile verdanke, einiges aus dem Nachlasse Zahn's für die Oeffentlichkeit zu retten.

Ueber diesen grossen Plänen, mit welchen Zahn, dem Zuge der Zeit entsprechend und den Bedürfnissen unserer Wissenschaft gemäss, von einer subjectiv aesthetischen Auffassung immer mehr zur objectiven, rein historischen vorrückte, verlor er aber auch seine alte Lieblingsbeschäftigung mit altdeutscher Kunst und insbesondere mit Dürer nicht aus dem Auge. Auf's eifrigste verband er sich mit mir zur Herausgabe einer Auswahl aus Dürer's Fachschriften in Eitelberger's „Quellenschriften für Kunstgeschichte". Schmerzlich werde ich bei der, mir nun allein obliegenden Aufgabe seine Unterstützung entbehren. Zahn hatte sich ja so eingehend, wie niemand vor ihm, mit den theoretischen Werken und dem schriftlichen Nachlasse Dürer's beschäftigt. Mit einer so verdienstlichen Publication aus denselben hat er vor fünf Jahren die Herausgabe seiner „Jahrbücher für Kunstwissenschaft" begonnen. Mit der dankbaren Erinnerung daran wollen wir heute von dem Freunde und seinem Werke, dem Sammelplatze, den er uns damit geschaffen hatte, Abschied nehmen.

Diejenigen, welche in Albert von Zahn nur den klugen, berechnenden Diplomaten sehen wollten, werden wohl längst eingesehen haben, dass sie ihn nicht vollkommen begriffen. Diejenigen aber, welche ihm sein segensreiches Wirken erschwert haben und seine Wege zu kreuzen

suchten, mögen wenigstens sein Andenken mit uns in Ehren halten und so weit sie es vermögen, an den Manen sühnen, was sie etwa dem Lebenden zu nahe gethan haben.

Oberstdorf im Algäu, Juli 1873.



Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Günstiger Her und freunt, aller kunst echter erkenner
Hochgelarter ferstendiger. Mein gantz willigen dienst zuvor.
Ich hab euch schon offtmals wollen schreiben um der lieb
willen dy ich zu euch trag dorum ich euch fast gut
pin. Dan wir wol der fill sind in teutzen landen dy
do fon wir reden so sind ir fast wenig dy auch den rechten
ferstande und dz recht gemüt haben versach dy woll sy
wol fan allen künsten zu reden aber nicht wissen doran
zu reteln. Und sunderlich danck ich euch dz
ir allso klerlich antzeigung getan habt die ausge-
schnitten köpfflin halben dz ich dy nicht hab conter-
fet noch abgerissen. Und dy namen fan den nider-
lendischen dy hat ein tiebisch und betriegerisch poswicht
mit seiner geschrifft dartzu geschriben. Aber lieber Her
Thausing, so ir fermeint dz euer neuen kunstner
einer und zumal, als ir sprecht ein schtümper sollich
köpfflin het kunnen reissen, do seit ir in irrthumb, o ha
probiertz ob ir der einen findt. Und der dy köpfflin
conterfeit hat den hab ich zu mein lebzeiten offt
gesehen und der war pfeiffer im schloss als euer heutigen
einer im wachen. Dorum pit ich euch wolt mir
mit fireuden dz ich euch firman so ir dz püchlin in
truck last ausgehn darin ir fan mein ding wolt
schreiben dz ir die forsicht praucht und nit unbedicht-
lich mit wortten allso hart schtrafft dz doch gut
kunst und fan eim alten maister gemacht ist.
Hymit last mich euch befolhen sein. Geben zu
Nornberg auff dem Sant Johannis kirchhof in
hoffnung einer frölichen urstend am tag petri
kettenfeier

Albrecht Dürer

Dem Fürsichtigen
hochachtparen Und liebem
Herrn Morizen Thamsingh

Zu Wienn
Im Össterreich

Jm dich Ertzhertzog
Albricht palast
auff die pastiy

